
3 1761 07379278 0

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/adolphmenzelsgra00menz

63

Adolph Menzels Graphiſche Kunſt

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

ERSTE FOLGE / GRAPHIK

Herbst 1920 erscheint:

Band 1: MAX LIEBERMANN von Max J. Friedländer
Band 2: HANS THOMA von Herbert Tannenbaum
Band 3: ADOLPH MENZEL von Willy Kurth
Band 4: MAX SLEVOGT von Emil Waldmann

Frühjahr 1921 erscheint:

Band 5: EMIL NOLDE von Carl Georg Heise
Band 6: EDVARD MUNCH von Gustav Schiefler
Band 7: HONORÉ DAUMIER von Albert Dreyfus
Band 8: ANDERS ZORN von Axel Romdal

ZWEITE FOLGE / ZEICHNUNG

Herbst 1920 erscheint:

Band 1: ADOLPH MENZEL von Hans Wolff
Band 2: HANS THOMA von W. F. Storck

Frühjahr bzw. Herbst 1921 erscheint:

Band 3: DIE ALTDEUTSCHE ZEICHNUNG von Carl Koch
Band 4: DIE BERLINER ZEICHNUNG IM 19. JAHRHUNDERT (Schadow, Blechen, Krüger, Menzel, Liebermann, Corinth, Slevogt u. a.) von Willy Kurth
Band 5: MAX LIEBERMANN von Hans Wolff
Band 6: DIE ZEICHNUNG DER DEUTSCH-RÖMER (Böcklin, Feuerbach, Marées)

Weitere Bände beider Folgen in Vorbereitung

Jeder Band enthält durchschnittlich 20 Seiten Text und 100 ganzseitige Wiedergaben in höchster drucktechnischer Vollendung.

VERLAG ERNST ARNOLD / DRESDEN

ARNOLDS GRAPHISCHE BÜCHER

ERSTE FOLGE, BAND 3

Adolph Menzels Graphische Kunst

HERAUSGEGEBEN VON
WILLY KURTH

MIT 120 ABBILDUNGEN



1920
VERLAG ERNST ARNOLD / DRESDEN



HERGESTELLT IN DER BUCHDRUCKEREI
A. WOHLFELD IN MAGDEBURG.

EINBAND VON
PROF. H. WIEYNCK, DRESDEN.

AUSSER DIESER AUSGABE IST EINE
VORZUGSAUSGABE IN 200 EXEMPLAREN
ERSCHIENEN.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.

NC
1145
M48K8



D. 1259

Aufgabe und Charakter gehören im Werke Menzels eng zusammen und beherrschen seine künstlerische Struktur; Idee und Neigung treten dahinter zurück. Was von außen kommt als Eindruck oder Forderung, wird von innen her sich selbst gestellt. „Zwinge Dich, was Du kannst“, hieß sein kategorischer Imperativ. Und er hatte einen, und das graphische Werk enthüllt ihn reiner als sein Malwerk. Diesem Meister der Zeichnung haben die graphischen Techniken energischer den Weg zur Ausreifung der Studie gewiesen als die malerischen. Von der Zeichnung aus nimmt er den Weg und findet auf ihm die Präzision der Form als Ausdruck und Mitteilung, denen seine Kunst zueilt. Als Zeichnungsreproduzent beginnt er, d. h. als Lithograph. Später als Kühnheit und raffiniertester Witz diese Technik eigenwillig zu machen drohen, gibt ihnen eine neue, malerisch gewordene Zeichnung Form und Charakter. Auch der Holzschnitt trägt nur die Formen seiner Zeichenkunst, wenngleich er sich auch hinaufhebt in die durchsichtige Klarheit des Kristalls. In ihm ist die Form der Zeichnung Stil geworden. Nur in der Radierung will sich der Stilwille im Handwerk nicht lebendig erhalten. Er legt sie nach kurzen Versuchen bald bei Seite. Und das ist typisch; fühlt sie

sich doch mehr zu ihrer Schwester, der Malerei, hingezogen als zu ihrem Bruder, der Zeichnung. Vielleicht ist sie ihm und seiner Formensprache zu unmännlich gewesen.

In der Zeichenkunst Menzels ist Erfindung und Wirklichkeit, ist Empfindung und Wahrheit eins geworden. Wenn die Fülle der Objekte ihn umdrängt und zum fanatischen Chronisten zu stempeln sucht, wenn die überraschende Gegenwart des Motivs als Gesicht sich ihm aufzwingt, wenn die eindringliche Sprache der individuellen Form ihn bannt und verfolgt, immer ist die schlagende Wahrheit seiner Zeichenkunst befreiende Form geworden. Ein Schreiben mit Abbreviaturen nannte er sie, und hierin hatte er sich seine Aufgabe selbst gestellt und hatte seinen Stil gefunden. Ein machtvoll strebender Wille mußte erst die Instinkte lösen, und oft erscheint er wie ein Genie wider Willen. Die souveräne Art seines Zeichenstiftes mag die graphischen Techniken oft nur als ausführendes Material bewertet haben. Jedenfalls hat er nicht stilgerecht im Material gedacht, wie kunstgewerbliche Gebrauchsgraphik gerne ästhetisiert. Die Steigerung, welche die Zeichnungsform in der graphischen Technik erlangte, war das Eingehen der Sachform in die Bildform. Der Weg führte durch ein eminentes Handwerk. Wie hoch auch immer er diesen handwerklichen Weg seines Stils eingeschätzt haben mag — „alle Kunst ist aber zugleich Handwerk, was bitter erlernt werden muß und gerade darin liegt ihr Großes“ (Brief an Fritz Werner 1856) — er hat sich nie selbstgefällig in eine seiner graphischen Techniken verliebt, wie wohl später öfter in seine Aquarell-gouachemalerei. Das Handwerk war der Boden, auf dem seine Phantasie, sein Spieltrieb sich auslebte.

Weniger mit der Lithographie als vielmehr als Lithograph beginnt Menzel. Mit einem Beruf also setzt die Künstlerlaufbahn ein. Zwar hatte der Vater verständnisvoll auf früh erwachte Kunsttriebe des Sohnes gehorcht, nachdem die eigenen in „ungünstigeren Jugendverhältnissen verkümmert, durch seine Lebenskarriere überschichtet“, erst später wieder wie ein vertriebener Krankheitsstoff auf die Oberfläche heraufkamen, indem es ihn wenig zu seinem Glück zur Lithographie hinzog. Und doch bot die neue Technik Senefelders ihm Möglichkeiten einer bürgerlichen Existenz in der Kunst. Als eine Art vervielfältigende Reproduktionstechnik entstanden, hat die Lithographie diesen [illegible] Zug, besonders in Deutschland, erst spät abgeworfen. Mehr als

Grabstichel und Schneidemesser und auch wohl mehr noch als die Radiernadel konnte sich Kreide und Feder auf dem Stein als unmittelbare Zeichnungsreproduktion empfinden. Kühle Vernunft facsimiliert die Wirkung des Vorbildes. Wie weit Ursache und Wirkung, Geben und Nehmen in den ersten Zeiten, da Vater und Sohn sich in der Breslauer Werkstatt gegenüber saßen, zu scheiden ist, läßt sich heute nicht mehr klären. Kunsttrieb und Kunstbetrieb gingen ineinander über. Wie es scheint, nicht ohne Kampf. Wenn der neunzehnjährige Sohn 1834 als Mitglied der Berliner Akademie in seinem Lebenslauf mit gewissenhaftester Erkenntnis sagt, daß die seitens seines Vaters gehegten Erwartungen, ihn durch künstlerische Schulung zu fördern, nicht eintrafen, wenn er vielmehr des „stundenlangen Verweilens in Sonnenbrand und Schnee vor ein paar kleinen Schaukästen italienischer Kupferstichhändler als der höchsten Erbauung seiner frühen Lehrzeit gedenkt, so sieht man, daß hier der dunkle Drang sich des rechten Weges nicht immer bewußt war. Einsichtig urteilt er deshalb, daß „diesem Treiben, das dem Auge jedes regulär Gesinnten doch nur als ein wildes erscheinen konnte, ein Ende werden mußte". So verlegte der Vater die Werkstatt 1830 von Breslau nach Berlin, „ein neuer Horizont — fruchtbarer für mein Lernen". Diese Stadt wies ihn zu sich selbst. Schon öfter hatte sein Selbst instinktmäßig die Schleier der Konvention, dem der falsche Drang folgte, in Naturstudien gelüftet. Jetzt traten die Dinge in eine härtere Sehnähe. Die Unbestechlichkeit seines Auges setzt machtvoll ein, die unerbittliche Gewissenhaftigkeit des Handwerks wird gefordert. Während der Todeskrankheit des Vaters zeichnet der Siebenzehnjährige 1832 die Hand des Vaters; gewiß ohne jede Sentimentalität. Aber der Sinn der Dinge versteckt sich oft seltsam. Jedenfalls kein schönerer Dank an das Werkzeug, das ihn bilden wollte. Im hohen Alter hat dann der Sohn wieder seine eigene Hand gemalt. Dem Meister der Zeichnung blieb sie das Werkzeug und, was sie tat, sollte — was auch immer es sonst noch war — sein: gutes Handwerk.

Mit dem lithographischen Handwerk wird er nun der Erhalter der Familie. Die Arbeit auf eigenes Unternehmen zu stellen, glückt nicht. Die Abhängigkeit vom Verleger muß hingenommen werden. Buchtitel, Annoncen, Vignetten, Porträts, kurz, Gebrauchsgraphik fordert der Tag. Doch war auch dies das Werk der Hände und wurde künstlerische Aufgabe, oft unbewußt — „so gut ich konnte und viel besser als nötig und verlangt wurde". Ohne Sehnsucht, nur

„um es doch zu tun", geht er 1833 auf die Akademie. Nach wenigen Monaten ist die Episode aus. „Ich hatte mir das alles schon auf anderem Wege angeeignet", sagt der Neunzehnjährige; „hatte meinen ersten öffentlichen Erfolg — Weihnachten 1833: „Künstlers Erdenwallen" verschaffte mir, dem in der Künstlerwelt noch ganz verborgen Gebliebenen, sofort die einstimmige Aufnahme in den Künstlerverein 34." Die Jugend ist zu Ende. In ihr liegen schon alle Eigenschaften des Mannes und des Greises. Auch der Charakter hielt sich die Treue.

Die Meinung, daß in „Künstlers Erdenwallen" sich ein Stück Selbstbekenntnis geformt hatte, hat er später merkwürdig schroff zurückgewiesen. Goethes Dichtung, die er kannte, hatte ihn stets angewidert. Und die Sache ergriff er nur, weil eben „etwas zu machen" war. So urteilt er später, vierundsechzigjährig, 1879. Der Neunzehnjährige hatte 1834 anders von seinem ersten Werk geurteilt. Ein Stück Wahrheit bringt dies Werk dennoch ans Licht; mag auch der Verleger Sachse Plan und Textauswahl — mit der es erscheinen sollte — gegeben haben. Noch in demselben Jahre 1833 hatte er dem Zopfe des Akademieunterrichts den Rücken gekehrt und dem Stolz der eigenen Leistung in diesem Werk Ausdruck gegeben. Die Wahrheit liegt in den Einfällen, die unter den Illustrationen als demaskierende Unterschriften stehen, verborgen. Ja, der Witz scheint hier der Darstellung gefährlich zu werden. Denn dieser Einfall des Perückenkopfes unter dem Blatt der „Schule" (D 94), nimmt dem heißen Blick des Jüngers die Sehnsucht. Er war nach seinen eigenen Worten „ohne Sehnsucht" zur Akademie gegangen. Und wenn das Blatt „Selbstkampf" (D 95) mit seinem sentimentalen Pathos nicht seine Art des Kampfes gibt, so hat er aber dennoch die Kämpfe mit seinem Handwerk nicht verschweigen können. Der lithographische Betrieb, den der Vater ihm als Pflicht um die Sorge der Familie hinterlassen, legte doch ein Stück seiner künstlerischen Freiheit tot, die über die Berufstechnik hinaus in den Ehrgeiz des Malens hinaufwachsen wollte. Noch 1836 lebt er in „unruhiger Tätigkeit". Eine Menge Zwischenarbeiten kosten ihm weder viel Zeit noch Mühe, „aber sie stören mich, da ich wieder anfange zu malen". Unmittelbarer als der Inhalt entfaltet sich das Handwerk in „Künstlers Erdenwallen". Die Feder stellt sich auf einen fremden Strich ein. In pedantisch geordneten Parallellagen, die sich rechtwinklig kreuzen, geht sie der Holzschnittlinie

der Unger-Gubitz-Schule nach. Sie ist nicht Zeichnung, sie ist Technik. Nur in Hintergründen, wo sie leichter Umriß bleibt, ist ihr Zug freier aus der Tusche geflossen.

Mit zwölf Blättern, den „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburg-Preußischen Geschichte“ erhebt er Erfindung und Technik in die repräsentative Geste des Ölbilds. Nur eine genaue Kenntnis seiner Zeichnungen jener Zeit und das heiße Bemühen um ein Malwerk kann das kühne Unternehmen erklären. Wohl liegen ganze Strecken in dieser Folge tot, wo es sich um Zeremonien, um Staatsaktionen handelt. Der Sinn für Feierlichkeit hat ihm ja auch später gefehlt. Aber in einigen Blättern ist das konventionelle Heldenpathos merkwürdig verblaßt. Wenn in der Schlacht bei Fehrbellin (D 55) der Held noch im Denkmalspathos reitet, so gibt es in den Hintergründen doch schon Wahrheiten, die später als einzelne Illustration im Leben Friedrichs des Großen von Kugler die Schlagkraft des Epigramms erreichen. Die lithographische Kreide ringt mühsam mit der effektvollen Inszenierung der Farbe. Nur wo Licht und Schatten die Massen bindet, wie im Hintergrund von dem Schlußblatt „Victoria“ (D 61), findet man Ansätze zu einem malerischen Stil. Die Feder trug die Zeichnungsform dagegen freier in einen graphischen Stil hinauf. Und was an Gelegenheitsarbeiten in jener Zeit entsteht, führt die Phantasie leichter zum Bild als die Einstellung, die bei den größeren Zyklen zu spüren ist. Wie der Gedanke beim Sprechen kommt, so fällt seiner Federstrichlinie fortwährend Neues ein. Im Schnörkel löst sich seine Phantasie. Hier spürt man die Nähe von Dürers Gebetbuch Maximilians. Die acht Blätter zum „Gedenkbuch für das Leben“ (1835) enthüllen jenen barock phantastischen Trieb seiner Erfindungslaune, der in der leichten Grazie seines federnden Striches zur schönsten Anmut sich mildern kann (D 125 und 130). Die Feder beginnt, ihren eigenen graphischen Reiz zu spüren, und sie gehorcht wie bei Dürer den leisesten Intentionen. So erscheint sie in dem Kinderbuch: „Der kleine Gesellschafter für freundliche Knaben und Mädchen von 5—10 Jahren von Emilie Feige“ (1836) zum ersten Male mit jener Spritzigkeit der Tusche, welche die Zügigkeit der Feder in der kommaartigen Wendung des Striches sinnlich erlebt. Dreißig vignettenhafte Zeichnungen plaudern mit dem Text auf eine oft noch recht buchstäbliche Art. Nicht der Ton des Ganzen — der möchte später vielleicht bei Ludwig Richter gehaltvoller, wenngleich auch

[illegible] sein — als vielmehr die köstliche Frische der einzelnen Erfindung besticht. Ohne dörflerische Naivität will hier berlinische Bubenhaftigkeit sich ausleben. Vergleicht man diese Hintergründe (D 136 und 146) mit denen von „Künstlers Erdenwallen", so spürt man langsam die Fähigkeiten des großen Illustrators wachsen: Prosa wird Poesie. Sachliche Banalität dort, hier die Enthüllung des Gesichts in den Dingen. Jede gute Illustration ist Vignette. Die Gelegenheitsarbeiten hatten die Breite der Erzählung auf die Einheit der Schilderung zurückgebogen.

Man konnte denken, er würde sich nun in der lockeren Freiheit des spritzigen Federstrichs gefallen. Doch er warnt selbst: „Die Kunst ist ein durchgehendes Roß". — Später, als der zeichnende Guaschepinsel herrschte, hat er nicht mehr die Zügel seines Handwerks, Ökonomie genannt, in der Hand gehabt. Hier noch verbietet er sich bald selbst diesen Jargon des Federstriches. Das Handgelenk will eigenwillig werden, da legt er sich durch die vorsichtigeren Versuche der Zeichnungslinie auf der präparierten Fläche des Holzstocks eine neue Ökonomie auf. Man überträgt ihm 1839 die Illustrierung von „Peter Schlemihls wundersame Geschichte von A. v. Chamisso". Die Kämpfe mit einer spröden Technik lösen neue Energien aus, die handwerkliche Lust, die Materie zu bezwingen, bereiten die Stimmungen vor, welche drei Jahre lang die exakte Sinnlichkeit seiner Phantasie während der Arbeit an den Friedrichillustrationen lebendig erhalten haben. Das geistvolle Spiel des lithographierten Federstrichs setzt aus. Die feste Struktur der Holzschnittlinie, wozu die Unger-Gubitz-Schule in Berlin sie erzogen hatte und welche Unzelmann damals vertrat, ließ dem geistvollen Spiel des lithographierten Federstrichs keinen Raum. In gepflegten Parallellagen, die aber schwer die Formgebung belasten, tritt ein etwas massiver Vordergrund einem bläßlichen Hintergrund entgegen, so daß in den weniger gelungenen Stücken die Nähe des Silhouettenschnittes gestreift wird. Gegen Ende der sechszehn Holzschnitte ist aber deutlich eine Befreiung des schwerfälligen Striches zu bemerken, so daß das Blatt mit dem kranken Schlemihl (D 661) in seiner Tonigkeit ruckartig auf das kommende weist. Nach der geistigen Seite hin bringt die Aufgabe ihm ungeschmälerten Genuß. Die Fähigkeit des großen Illustrators, den Oberton der Geschichte zu treffen und in den einzelnen Momenten als Klangfarbe zu erhalten, ist über Nacht da. Sie fehlte in „Künstlers Erdenwallen" und konnte sich im „kleinen

Gesellschafter“ vor pointierender Textillustration nicht durchringen. In Peter Schlemihl klingen die Illustrationen wie ein Lied zusammen. Die Form dieser köstlichen Einfachheit ist die Vignette. Der Reiz der Kompositionen seiner lithographierten Gesellenbriefe und Vereinsblätter lag in den vignettenhaften Einzelheiten, welche der launige Geist zusammengetragen hatte. Im Schlemihl



D. 1104

muß die Vignette ihren Rankentrieb der Phantasie mäßigen. Nicht überspinnen, sondern ausspinnen — verdeutlichen ist der Sinn der Illustration. Die intelligiblen Kräfte in seiner Phantasie stärken sich durch den Holzschnitt.

Überblickt man die graphische Entwicklung dieser sieben Berliner Jahre: wie im Einfall der Geist in den Lithographien sprüht, wie die Illustrationsvignette wie ein geöffnetes Fenster in das Maschennetz der Zeilen hineinblitzt, wie der Zeichnungsstrich in der leichten Lithographenfeder souverän wird und im Holzschnitt zum Stile strebt, wie der typographische Spiegel der Buchseite erprobt, wie der dichterische Blick des Illustrators aufzuckt, so kann man nicht mehr in der neuen großen Aufgabe, die jetzt mit der Illustrierung der „Geschichte Friedrichs des Großen von Franz Kugler“ herantrat,

nur einen Anlaß sehen. Die innere Disposition war vorhanden. Allein letzthin vermag auch sie dieses große Ereignis in seiner Bahn nicht zu erklären. Hamlet sagt: „wahrhaft groß sein, heißt, nicht ohne großen Gegenstand sich regen“. Bescheiden wir uns mit dieser Erkenntnis.

In dem zeitgenössischen Illustrationsbetrieb muß seine Natur den befeuernden Schwung vermißt haben. Die Behäbigkeit des genrehaften Witzes, der das Berliner Biedermeiertum beherrschte, war seinem intellektuellen Ausmaß zu eng. Da schuf er sich seine eigene Umwelt, wie jedes Genie sie sich schaffen muß. Er floh ins Rokoko. Hier erreichen Geist und Sinnlichkeit eine Höchsttemperatur. Seine Phantasie kommt unter einen neuen und stärkeren Atmosphärendruck. Allein es war nicht seine Art, sich von der Sache hochnehmen zu lassen. Keine Liebe hat ihn je ganz hingerissen. Er bleibt auch hierin gut berlinisch.

Sein Held ist vorerst Mensch, ist Mensch unter Menschen. Dennoch bleibt der Ton frei von Sentimentalität, frei von Pathos. Ihm lag der bürgerliche Friedrich, man könnte sagen: der vormärzliche. Hierin liegt die Kraft des Buches als eines Volksbuches. Auf dem Titelblatt wollte er seine Auffassung enthüllen: „meine Intention war, den Fürsten darzustellen, den die Fürsten haßten, die Völker verehrten, dieses war das Ergebnis dessen, was er war, mit einem Wort: den alten Fritz, der im Volke lebt“. Die Phantasie ist klar und deutlich eingestellt, denn er sieht in Friedrich den Vater, der — im Gegensatz zu Napoleon — für sein Volk lebt und „daher sein Andenken dem Bürgerstande vorzugsweise heilig ist, in welchem die Saat seiner Institutionen am meisten ins Leben eingreifend fortwirkt“. Hier zum erstenmal hat er, wie später nie wieder, Idee und Neigung. Er läßt sich von ihnen aber nicht einlullen, sondern stellt sich seine Aufgabe. Ihr Ergebnis bedeutete eine Höhe der Illustrierungskunst, wie sie seit Dürers „Marienleben“ nicht wieder erreicht worden war.

Illustration will illustrieren, klar machen, verdeutlichen. Verdeutlicht soll hier werden eine historische Gestalt, schwer beladen mit großen Taten, vielseitiger Amtstätigkeit und mannigfaltigster Umgebung und zahlreichen [illegible], d. h. eine ganze Epoche! Gleichwertiges Nebeneinander [illegible] „illustrieren“. Alles, was geschieht, hat den Reflex des Helden zu sein. Er kann ganze Seiten als Sprecher verstummen, die geistige Führung

der Ereignisse ist er dennoch. Menzel läßt seine Gegenwart hinter jeder Szenerie lebendigst fühlbar werden. Darum bleiben wir immer in Spannung und Teilnahme. So wächst die Illustration in die Höhe der Vision. Die kausale Verknüpfung der Ereignisse erscheint nunmehr als Variation der Gestalt des Helden. Und diese Variation dichtet visionär aus einer lebendigen Vorstellung, steigt in die Höhe des göttlichen Blickes. Nie aber verliert sein Held in dieser Region die sinnenklare Nähe. Der Vater des Volkes ist kein Symbol, keine Allegorie, eher erschütterndes Mitleid, wenn er im Alter auf der Terrasse, als geistig Einsamer wandelt. Das Leben liegt in dem lebenerregenden Vorgang. Dem Inhalt nach wird daher jede gute Illustration realistisch sein, dem Gehalt nach Teilnahme erregen müssen. So wird das Milieu zum eigentlichen Träger des Helden, der Boden, auf dem sein Klang sich erst entfaltet. Hier ist Menzel unerschöpflich in der Variation. Er floh in das Rokoko, allerdings auf seine Art. Er befreite den Helden von der historischen Richtigkeit, um ihn in die Volkswirklichkeit eingehen lassen zu können — auf seine Art. Vom ersten Moment an weiß er, daß im Milieu die Entscheidung der guten Illustrierung liegt. „Bis über die Ohren“ stürzt er sich in die Studien, geht in die Kunstkammern, in die Militärämter, in das Zeughaus, „um den Dingen die größtmögliche Authentizität zu geben“. Er benutzt sogar österreichische Schlachtberichte, die des Feindes. Denn mit der „Authentizität“ will er die Konkurrenz schlagen. Man sagt, er hätte wie ein Historiker studiert. Das ist nicht richtig. Dann wäre er induktiv vorgegangen. Allein im künstlerischen Schaffen geht das Bild der Studie voran. Jeder Studie entspricht ein Bild, mag dies auch noch so sehr sich ändern und wachsen in der Arbeit. Deduktiv ist er vorgegangen, und die sogenannte Liebe zur Sache ist ja doch nur die wahre Aufopferung für die Freiheit des Gestaltens. Nur so konnte aus dem Zeittext-Illustrator, dem journaliste du crayon — in dem alle späteren Friedrichmaler stecken blieben — der werden, welcher in seinem Friedrich documents humains geschaffen hat. Er hatte es hier wahrlich nicht leicht. Mancher wäre unter dem teilweise sehr engen und lokal festgelegten Milieu des Helden zusammengebrochen und hätte den billigen Ausweg des Fabulierens gewählt. Aber welche Summe von Phantasie trägt allein die Szenerie seiner Kriegsdarstellungen! Nirgends das obligatorische Requisitenmaterial der Schlachtenmaler. Wer Potsdam kennt, sieht das „Bild“, das er aus den wenigen Zimmerhintergründen und

[illegible] hat. Erfüllt vom Gegenstande, schob er die sehr ehrgeizig begonnene Malerei beiseite, denn es wäre ihm schrecklich gewesen, wäre er nicht mit „höchstem Interesse und Liebe" dabei gewesen.



D. 868

Sehr geschmälert wurde die Freude nach der technischen Seite hin. Zwar versprachen Plan und Anfang alles Gute. Der Leipziger Verleger J. J. Weber hatte in der deutschen Übersetzung von Napoleons Leben mit Holzschnitten von Vernet das Vorbild, und Kugler, der Autor, Menzel als Zeichner angegeben, „obwohl zu den jüngeren Künstlern zu rechnen, doch mit einem Reichtum der Phantasie". So konnten auch 1840, dem Centenarjahr des Regierungsantritts Friedrichs, die ersten Lieferungen erscheinen.

Die technischen Ergebnisse waren niederschmetternd für Menzel. Was ihn aufbrachte, war die Leichtfertigkeit, mit der die französischen Schneider, denen er so viel zugetraut hatte, seine Arbeit behandelten. Wo alles Ausgefeiltes war, war jeder Millimeter Ausdruck. Man war jene ungeheure Kraft der Einzelheiten nicht gewohnt. Er gesteht zwar dem Holzschneider eine genaue Einstellung auf den Effekt des Ganzen zu; und er hatte Recht, der französischen Schule der dreißiger Jahre mit den Hauptfirmen Andrew, Best und Leloir den Vorzug vor der Unger-Gubitz-Schule zu geben. Er wußte, daß das Schwarz-Weiß der Druckerschwärze sich anders zuein-

anderstellt als die Vorzeichnung es auf der Platte angeben kann in ihrem Material. Aber seiner Linie, gesättigt mit individuellem Ausdruck, wollte er letzte Faksimiletreue gewahrt wissen. Diese Linie sollte den kleinsten Teil lebendig durchwirken. „Hierzu gehört ein Quantum künstlerischer Bildung, welches die wenigsten besitzen.“ Besonders drohte ihm hier der Leipziger Schneider Kretzschmar gefährlich zu werden, dessen eigene Manier ihm wie eine öfter vorkommende Geisteskrankheit mancher Holzschneider, den Zeichner ergänzen zu wollen, erschien. Später, als er sich seine Unzelmanns, Vogels erzogen hatte, konnte er es wagen, die Vorzeichnung in Nebendingen und Hintergründen auf der Platte zu tuschen und sie dem Takt der Schneider zu überlassen. Sie waren an ihm gewachsen; aber auch er hatte in der Aufgabe seine Kräfte dauernd gemehrt. Den Stil, den er seinen Holzschneidern anerzog, hatte er selbst erst während der Arbeit erworben. Anfangs kommen noch viel trübe Flächen vor, und das Licht erhält in die Parallellagen der Striche keinen Eingang. Auch steht die Flächigkeit noch nicht gut zum Typensatz. Erst allmählich gewinnt die Linie eine Spannung, die sie aus der müden Lagerung in der Fläche herausreißt, läßt einmal Licht durch ihre Kurven, bindet sich ein anderes Mal zu großen schweren Tiefen. Eine malerische Lust hat hier seine Linie ergriffen, die seiner Schwarz-Weißkunst einen unerhörten farbigen Reichtum gibt. Feuer in der Nacht, breiteste Sonne über Felder, und dazwischen der Reichtum aller Nüancen, sei es im Innenraum, sei es am frühen Tage! Sein Zeichenstil hatte in dieser Linienschärfe erst seine ganze Formprägnanz und malerische Freiheit als seinen Holzschnittstil zugleich geformt: eine schlackenfreie Kristallisierung. Nicht durch Fleiß, sondern durch Weisheit hatte er die spröde Technik besiegt.

Alle jene großen Verdrießlichkeiten und Schwierigkeiten hatten nicht vermocht, den sprudelnden Quell seiner Einfälle versiegen zu lassen: „Aber trotz all diesem Ärger, Friedrich über alles!“ Und als er 1842 alles beendet, klingt das große Ereignis seiner künstlerischen Existenz aus in Worte, die so echt und unpathetisch sind, als wären sie Worte seines Helden Friedrich: „Ich habe Viktoria geschrien, und wie!“ — Das Herz war noch nicht unter den Verstand geraten! —

Menzel hatte nicht das Gefühl, daß der Stoff erschöpft war; er fand ihn so reich, so interessant, so großartig, „ja so malerisch, daß ich bloß einmal

so glücklich werden möchte, aus dieser Zeit einen Zyklus großer historischer Bilder malen zu können". Den Zeichenstift legt er beiseite „und wer nun nach einem kurzen Verschnaufen herankommt, ist der Pinsel". Und es folgten die malerischen Wunder der vierziger Jahre — Balkonzimmer. Alle jene Werke muten wie eine Vorbereitung für das kommende große Glück der Friedrichsbilder an. So hat er sie aufgefaßt. Er brauchte jetzt nicht mehr die historischen Studien, sondern Öltechnik. Es war wohl ein Rest von Studien geblieben, und geschäftliche Praxis will diese nutzen. Anfangs entschlägt er sich solchen Ansinnens; denn „er wollte sich nicht zersplittern". Da, im September 1843, sitzt er bereits wieder vor der Holzschnittplatte mit demselben Helden und beginnt die „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen". Auf die 400 Zeichnungen zu der Geschichte seines Helden von Kugler, folgen jetzt 200 zu den eigenen Werken Friedrichs. Der Auftrag kam aus einer Höhe, in der die Sehnsucht nach den großen Friedrichsgemälden schnellere Erfüllung erhoffen konnte. Friedrich Wilhelm IV. war hier indirekt der Auftraggeber, der in einer großartig angelegten Ausgabe von 30 Bänden seinem romantischen Ideal Friedrich huldigen wollte. Wieder geht Menzel in dieselbe Epoche mit neuen Studien hinein, aber erst nach sechs Jahren — Weihnachten 1849 — ist die Arbeit vollbracht.

In der Beurteilung dieser köstlichen Epigramme ist man nicht immer gerecht verfahren. Man könnte wohl den liedmäßigen Zusammenhang vermissen, der so lebendig die Illustrationen zum Kugler durchklingt und als selbständige Dichtung erscheinen läßt. In der Tat können diese Illustrationen zu den Werken Friedrichs nicht ohne Text gesehen werden, d. h. sie wollen dem Texte folgen. In ihnen klingt eine Gedankenarbeit, eine intellektuelle Stimmung aus. Hat man diese Illustrationen so als Schlußvignetten „gelesen", als sie den historischen, militärischen, philosophischen und poetischen Schriften und Dichtungen in jener großen Fürstenausgabe, die Friedrich Wilhelm IV. nur in kleiner Auflage für die Würdigsten drucken ließ, — und nicht nur in den späteren Ausgaben ohne Text, — so wird man eher der Einstellung des Zeichners und Kommentators gerecht werden. Sie sind in ihrer krausen, eigenwilligen Art ganz erfüllt von den wahrlich nicht allemal geebneten Gedanken seines königlichen Vorbildes. Auch dort wuchert Witz und blitzt Pointe oft schon aus der blumenreichen Sprache plötzlich hervor. Ja, man könnte



D. 1228

sagen, daß sich hier Autor und Zeichner mehr gleichen als im Kuglerwerk. Allerdings geht die Kommentatorenstimmung oft über in die Stimmung von „Xenien". Diese scharfe, oft mutwillige Stimmung darf man nicht an dem Volkslied Friedrichs im Kugler messen. Aufklärerluft des 18. Jahrhunderts weht hier, fritzisch ist der Geist, nicht biedermeierlich die Stimmung. Manches Kapitel mag sich sogar seiner auf knappe und klare Ausdruckskraft eingestellten Phantasie entzogen haben und der Gestaltung nichts anderes übrig geblieben sein, als im Kampf gegen den Sinn der Geschichte Witz und Ironie aufzufahren. Sie bilden eine besondere Gattung symbolischer Illustrationen und werden zu Gleichnissen. Für die Persönlichkeit Menzels sind sie oft aufschlußreicher als vieles andere. Er fühlte ja nicht, wie die Intuition zur Intention wurde, nicht, wie die Eingebungen der Liebe, des Herzens zu Absichten des Verstandes sich umformten. Mit den letzteren lebte er aber, ihm waren

an „Gefühl". Manchmal ist allerdings unter diesem geistigen Druck die Anschauung blind geworden und hat nur noch Zeichen statt Bilder formen können. Vieles aber ist von einer Hellsichtigkeit, daß man unmittelbar in die geistige Atmosphäre des Autors hineingezogen wird. Technisch beherrschen diese Schnitte eine unerhörte Souveränität. Jeder Strich federt, und die Holzschnittlinie hat stahlartige Spannung, hat kalligraphische Reinheit, ist rein klassischer Stil. Eine helle, silbrige Klangfarbe, die gut zu der spirituellen Freiheit stimmt, ertönt. Er selbst mußte bekennen, daß seine Unzelmanns, Vogels hier im Gehorsam gegen den Strich seiner Zeichnung das Höchste geleistet hätten.

In demselben Jahr 1843, in dem er diese Illustrationsfolge begann, fängt er auch, nach einigem Zögern, an mit der „Armee Friedrichs des Großen", mit 453 kolorierten Federlithographien, verteilt auf drei Bände, von denen der erste die Kavallerie (erschienen 1851) enthält, der zweite die Infanterie (1855) und der dritte außer der Fortsetzung der Infanterie noch besondere Korps und Chargen anhängt (1857). Ging die dichterische Imagination in den Kuglerillustrationen der kritischen Stimmung der Illustrationen zu den Werken voraus, so folgt diesen jetzt das historische Material. — In den Ausgaben von Dichterwerken folgt dem schöpferischen Teil der eigentlichen Dichtung der kritische reflektive Teil und zuletzt die Materialsammlung. Diese kommt als Interesse nur bei ganz Großen in Frage, und ihr Zeiterscheinen pflegt postum zu sein. — In der Tat hat das Armeewerk einen postumen Charakter. Mit diesem Werk treibt er Raubbau an der eigenen Schaffenskraft. Selbst das technische Problem fehlt. Andern konnte er wohl seinen diktatorischen Willen aufzwingen; sich selbst aber nicht wehren gegen dringliche Gelegenheiten. Oder sollte auch hier ein Opfer für die heimliche Sehnsucht nach einem Auftraggeber für die großen Friedrichsbilder gebracht worden sein? Wie Ironie und Witz sich in den Illustrationen am Stoffe oft schadlos halten, so versucht hier eine gewisse Charakteristik in Haltung und Bewegung über die nüchterne Registrierung der kahlsten Schemata hinauszueilen. Allein man würde kaum ein halbes Hundert in diesen 453 Lithographien zusammentragen können, die diesem bescheidenen Anspruch entsprechen. Daß überhaupt dieses Spiel gestaltender Kräfte im dunklen Labyrinth der Uniformen, deren eigentlicher Historiker er geworden ist, sich noch hier und da meldet, ist gleichsam ein Wunder.

verständlich nur aus dem kategorischen Imperativ, in einem Briefe an Pecht: „Zwinge Dich, was Du kannst." Er war nun einmal neben Daumier der größte Charakteristiker in diesem Jahrhundert und mußte es sein, ob er wollte oder nicht. Nur, daß die Art seiner Charakteristik oft mehr von analytischen Stimmungen getragen wurde.

Das letzte graphische Werk, das er seinem Helden Friedrich widmete, ist die Holzschnittfolge seiner Palladine unter dem Titel: „Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedensbilder." Begonnen wurde es in dem Jahr, in dem er die Arbeit an den Illustrationen zu den Werken Friedrichs abschloß. Die Verleger warteten förmlich auf den Augenblick, wo er frei wurde und ließen ihm keine Pause. Man drängt und bringt neue Anerbieten, eine Art Porträtgalerie. Menzel wehrt ab, wie er das Ansinnen des Armeewerkes anfangs von sich wies. „Es ist nicht mein Fach, Porträts aller und jeder Art in einer für die Öffentlichkeit schmackhaften Weise zu kopieren und nach Befinden zu komponieren." Nur die Helden jener Geschichtsepoche, „welche ich im Felde künstlerischer Darstellung als meine von mir eroberte Domäne betrachten zu dürfen glaube und auf welcher ich bis dato keine Kameradschaft habe", will er gelten lassen. So konnte 1856 die Folge von zwölf Holzschnitten erscheinen, Titel und Untertitel waren aber trotzdem etwas „schmackhaft" für die Öffentlichkeit geraten. E. Kretzschmar, der die Stöcke schneidet, sieht sich abermals einer neuen Aufgabe gegenüber. Die vierziger Jahre hatten dem Bleistift eine letzte Präzision der Form, eine Freiheit der Bewegung und eine Silbrigkeit der Atmosphäre geschenkt, die in den Holzschnitten zu den Werken Friedrichs zur klassischen graphischen Ausformung sich erhoben hatten. Jetzt steigt sein Zeichenstil zu einer neuen malerischen Kraft und Breite empor. Die saftige Fülle der Ölfarbe mit der beweglichen Nüancierung der Halbtöne, der zu jener Zeit sein heißes Bemühen vor der Leinwand galt, verschwistert sich mit der Rücksicht vor der klaren Natur, und es entsteht aus beiden Trieben eine phantastische Lust, die Wunder der Wirklichkeit allein und geheimnisvoll auf Helldunkelart sprechen zu lassen. Dem Holzschnitt wird eine neue „Chromatik zugeführt durch die Ölfarbe, und die Radierung, in der Menzel sich schon bemüht hatte, weist den Holzschnitt auf eine neue Beweglichkeit der Linie. Kreuz- und Querlagen, die nach allen Richtungen hin spielen, um die Farbenskala des neuen Zeichnungsstils zu übersetzen, sind mit höchster Ökonomie geführt.

Der Ölpinsel weist der Holzschnittlinie neue Wege. Mit der neuen Breite und Kraft der malerischen Anschauung wächst auch das Format des Holzschnittes. So kann man verstehen, daß er von Kretzschmar oft ein Jahr lang nichts sah und hörte über den Fortgang der Arbeit. Die Linie hatte Flächen zu [illegible], nicht Bewegungen zu lösen, sie erreicht die Schärfe des Kupferstichs und schattiert den Reichtum der Tonlagen ab, wie nur ein französischer Stecher des 18. Jahrhunderts es vermocht hätte. Eine neue fast dämonische Leidenschaft hat hier die technische Grübelei Menzels gepackt. Es gibt Stellen von einer hinreißenden Pracht des Schwarz-Weiß, wie der Rock des Marschalls Keith (D 1300). Es war sein letzter technischer Trumpf im Holzschnitt, den er ausspielte — er war von europäischer Bedeutung. Die Charakteristik dieser Helden geht zugleich in eine bildhafte Inszenierung über, in jene, die die großen gleichzeitigen Friedrichsbilder beherrscht. Die Holzschnittvignette, aus dem Zeichenstil seines Bleistiftes geboren, ist abgetan, mit ihr die leichte Anmut des Plaudertons. Menzel wird gravitätisch im Erzählen, und die Bildinszenierung geht auch in seine Graphik über. Wie Zieten (D 1299) sich im Ritt wendet, ist aus der Kompositionslinie eines Bildes empfunden.

Nach fast einem Menschenalter, im Jahre 1878, kehrt er noch einmal zu Friedrich zurück. Er erscheint als Holzschnitt in J. Scherers Germania. Es ist „der alte Fritz" (D 1358). Er ist wieder der Freund des Volkes, so wie er ihn im Kugler sah. Den Friedrich mit dem hochfahrenden Theaterblick im Sanssoucizimmer, den er als erstes Porträt seiner Folge „Aus König Friedrich" voranstellte, möchte man aus seinem Werk gestrichen sehen. Dieser aber hier ist ganz lebendiges Gewissen geworden. — Die Holzschnittechnik hat ihre malerische Pracht verloren. Tuschlagen im Hintergrund finden nicht mehr die phantasievollen Ausleger vom Schlage der Kretschmars und Unzelmanns; sie waren längst gestorben.

In die Fülle der technischen Probleme der Jahre von 1840—50 fand auch die dritte graphische Technik, die Radierung, ihren Platz. Man weiß wie alle Triebe nach der scharfen Einstellung auf die Holzschnittechnik stürmisch in der Öltechnik Steigerung und Befreiung zugleich erstrebten. Und schon packt ihn im selben Jahre 1843 jene fast dämonische Lust nach der [illegible] einer neuen künstlerischen Technik: „ich mache mich ernstlich mit dem Radieren bekannt und möchte es darin gar zu

gerne dahin bringen was zu leisten. Es ist eine ganz andere Sache in jeder Hinsicht." In welcher Hinsicht, fragt man. Nach seiten des malerischen Stils, dem ja auch der Ölpinsel machtvoll zustrebte. Diese Begeisterungswelle trägt auch die Radierung empor. Ein fast dämonischer Vervollkommnungstrieb und eine fast groteske Lust, seinen technischen Herrschergelüsten eine neue Provinz zuzuführen, setzen auch gleich mit reifster Erkenntnis ein. Er studiert die Radierungen des französischen Meisters Jean-Jacques Boissieu aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ihn setzt er „unter die größten Kerle im Zeichnen und Radieren". — In der Tat ist Boissieu unter allen Rembrandtnachahmern des 18. Jahrhunderts nicht nur inhaltlich, sondern auch technisch der freieste. Er allein weiß die Linie in der Ätzung klar zu erhalten und den malerischen Eindruck nicht durch Gestrichel, wie die meisten Rembrandtnachahmer jener Zeit, zu verschmieren. Menzel geht aber dann geraden Wegs auf Rembrandt selbst los. Unter allen Niederländern, die er auf dem Kabinett in Berlin damals genießt, bleibt „er einzig; je öfter man ihn durchsieht, desto mehr Ehrfurcht kriegt man für ihn, gar nicht nur seiner Beleuchtungseffekte wegen, auch seine Komposition, seine Naturkenntnis, sein Natursinn! Und da liest man von den Eselsbacken, ich meine den Herren von der Feder, in den Lexicis, er habe keine Zeichnung!!!" Allerdings hatte sich noch kürzlich der Autor seines Friedrichsbuches, Kugler, von der Rembrandtschen Formensprache peinlich abgewandt. Mit der Freiheit und der Energie der malerischen Problemstellung stand auch in der Radierung der Menzel der vierziger Jahre allein damals in Deutschland. Die großen Engländer kamen erst ein gutes Jahrzehnt später.

Wie ihn die malerische Einstellung im Gemälde damals von dem Pathos effektvoller Inszenierungen befreit und seine Zimmer- und Himmelsausschnitte zu wahrhaften Offenbarungen eines reinen anschaulichen Erlebens aufsteigen läßt, so versucht auch die Radierung den spitzen, stacheligen Druck des Illustrators, der sich ja zu derselben Stunde auf die scharfe epigrammatische Kürze seiner Illustrationen zu den Werken Friedrichs legt, von sich zustoßen. Nicht immer gelingt es ihm. Wenn er im dritten Plattenzustand der Radierung „Die Dame am Fenster" (D 1381) die lichte Fläche des Fensters mit einem „poetischen" Bäumchen füllt, trübt er die schöne sinnliche Frische in den Gegensätzen der weichen, zarten Zimmerluft und der freien, scharfen Sonnenatmosphäre. Gerade dieses kostbare Blatt hat die volle Frische

seiner gleichzeitigen Interieurmalerei. Ganz getragen von einer anschauenden Begeisterung, in der wie von selbst das Gegenständliche zu einer kosmischen Stimmung zusammenklingt, bringt der Illustrator den Mißton hinein. Von allen „Fensterpoesien" der Biedermeiermalerei, von Kerstings Luise Seidler bis auf Schwindts Morgenstunde ist hier die Poesie allein unsentimental. Und bei der Familie bei der Lampe (D 1374) müßte man bis auf Whistlers bekannte Szene gehen, um eine ähnliche Kraft in der Bindung des Räumlichen zu erleben. Die Studie des Toten Husaren (D 1378) wächst in ihrer realistischen Gewalt in die dunkle Dämonie eines Géricaults hinauf. Keine Einzelheit ist hier nur Uniformstück wie im Armeewerk.

Technisch sind alle diese Stücke so verschieden, daß die experimentelle Lust in der künstlerischen Anschauung deutlich fühlbar wird. Einiges ist, wie besonders die „Familie bei der Lampe", mißratener Versuch, anderes, wie der „Tote Husar", wurde mit den Proben, durch Kaltnadel und Sandpapier die Form malerisch einzudecken, ein wahres Exerzierfeld technischer Griffe. Und in der „Speisekarte für den Herzoglich Sächsischen Hof in Meiningen" (D 1370) versucht die Radiernadel, die kalligraphische Schneidigkeit der Holzschnittlinie mit dem prickelnden Glanz des Lichtes, wie sie die Illustrationen zu den Werken Friedrichs zeigen, zu vereinen. Dabei erwacht, wie einst in der Lithographiefeder, noch einmal eine Einfallslust, die an Grazie, Heiterkeit und Leichtigkeit ihr gleichkommt, an intimer Charakteristik den schnörkelnden Zug der Feder aber übertrifft.

Diese intime Charakteristik hätte ein großer Gewinn für seine ganze künstlerische Einstellung werden können, hätte die prismenartige Zuschleifung des vignettenhaften Einfalls, dem der Illustrator mit spiritueller Lust zustrebte und die dem Charakteristiker gefährlich wurde, abkanten können. Nur in den schönen Bleistiftzeichnungen jener Zeit finden sich ähnliche Kostbarkeiten, wie in den radierten Landschaften, die in die sechs Blätter der „Radierversuche" (1844) eingestreut sind. Die im Licht offenen Stellen geraten dabei besser als die im Schatten gebundenen. Wenngleich auch nicht der ganze atmosphärische Reiz seiner silbergrauen Bleistiftzeichnungen bewahrt werden konnte, ein freies Spiel der Dinge im Licht, eine zarte Ausdeutung ihrer Haut in beweglichen Nuancen hat die intime Charakteristik der Nadel gerettet. Man kann hier öfter an Leibls Radierungen denken, nur fehlt der dunkle Münchener Malton.

Im graphischen Werk Menzels bleibt die Radierung Episode. Man weiß, daß sein malerischer Stil am Ende der vierziger Jahre einer gewissen Bravour zueilt und anfängt, leicht zu gestikulieren. Der Holzschnitt ging mit dem großen Format in den Helldunkel-Tonschnitt der Heldenserie Friedrichs über. Der Intimität der Radiernadel aber hätte er größte Gewalt antun müssen, hätte er sie zu einer solchen Inszenierung zwingen wollen. So tritt sie zurück. Mehr oder weniger ist sein ganzer malerischer Stil der fünfziger Jahre auf Beleuchtungseffekte eingestellt, und nicht nur da, wo künstliches Licht die Szene beherrscht. Überall empfand er die Farbe aus dem Grund herauskommend. Bis zum berühmten „Théâtre gymnase" brilliert dieser Stil. Die Beleuchtungsstudien der vierziger Jahre haben nicht dieses pathetische Maß. Licht ist dort nicht Beleuchtung, punktuelle Konzentration, sondern atmosphärisches Weben, sei es als Kerze in der Stube, sei es als Mond in der Natur. Es ist wie in der gleichzeitigen Radierung jener Jahre intime Charakteristik und erzeugt somit Stimmung. Jetzt aber gefällt sich seine Phantasie darin, aus dem Dunkeln herauszuwühlen. In den Zeichnungen tritt aus demselben Empfinden das Pastell auf farbigem Grund auf. Linienfaktur, und sei sie auch von der letzten Meisterschaft jener Helldunkel-Tonschnitte der Heldenserie, die den einzelnen Gegenstand, die Figur, wohl noch bezwingen kann, muß versagen, wenn es sich um ganze Szenerien handelt. Das „Bild" beherrscht ihn vollständig und der Graphik erwächst eine neue Aufgabe.

Wohl selten liegen in der Stilentwicklung eines Künstlers des neunzehnten Jahrhunderts die wechselseitigen Beziehungen der verschiedenen Techniken untereinander und ihr besonderes Verhältnis zu seiner künstlerischen Entwicklung so klar wie bei Menzel. Nirgends sind sie aber auch von einer solchen Mannigfaltigkeit, von einer solchen dämonischen Leidenschaft und von einem solchen kategorischen Muß begleitet wie bei diesem Zauberer der Kunstmittel. Und insbesondere sind es die graphischen Techniken, die oft mit der diagonalen Härte der Tangente die Peripherie seines Malwerks streifen, um den Berührungspunkt mit sich fortzureißen, um in der Graden zu perpetuieren. So wird die neue malerische Form des Ölfarbenstils der fünfziger Jahre, welche sich aus dem dunklen Grund bis zum höchsten Licht herausarbeitet, in einer neuen lithographischen Technik zu einer wahren Stilidee erhoben. Die Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen, die 1851 erschienen, dogmatisieren

[illegible] die Prinzipien seines malerischen Sehens jener Jahre. Die technische Leidenschaft arbeitet mit einem unheimlichen Aufwand, nicht um Gesichte zu bannen, sondern um Bilder reproduktiv zu zwingen, und zwar in eine Form, die analytisch-didaktisch ist. „Auf Stein mit dem Schabeisen, daran gibt es etwas zu erleben", ruft er einmal aus. Man soll sehen können, wie es gemacht ist. Die intelligiblen Faktoren stehen höher als die anschauenden. Trotzdem gibt es Stellen — man könnte auch sagen Momente —, die letzte Ausdrucksform geworden und welche den technischen Apparat vergessen machen. Menzel überzieht den Stein mit lithographischer Tusche und hebt die Form durch Schaben langsam in die Lichtrundung hinauf. Ähnlich hatte die Kupferstecherkunst im 18. Jahrhundert die sogenannte Schabkunst geübt. Menzel entdeckt aber sofort ganz neue Momente. War bei jenen Meistern die Form durch das Gleichmaß im Schaben mehr oder weniger — im Gegensatz zum Kupferstich der Zeit — konventionell geblieben, so spricht Menzels technische Laune in den Variationen der Schabstriche, die jedesmal einer individuellen Form ihre letzte Charakteristik abgewinnen wollen. So spritzt das Wasser auf dem Fell der Bären, so schimmert das Kerzenlicht am Kamin. Der Ölfarbe war es nicht gegeben, auf diese Weise die Technik zur Form des Dinges werden zu lassen. Der Kerzenglanz des Flötenkonzertes — wenngleich er auch nachgedunkelt sein mag — bewegt sich nicht in demselben leichten Duft. Nie ist Menzel jener verschrien kalte Techniker gewesen. Dahinter steht allemal ein Formenerlebnis. Von der Radierung hatte er ja gesagt: „Es ist eine ganz andere Sache in jeder Hinsicht." Seine technische Lust war nichts anderes als eine Steigerung des Qualitätsgefühls. Die „andere Sache in jeder Hinsicht" will sagen: es kommt besser heraus. Material und Technik waren für ihn höchste Prägnanz, gaben neue, d. h. bessere Möglichkeiten. So möchte jene Helldunkellithographie die höchste Verkörperung seines Malstils für ihn gewesen sein. Ihr ist ein äußerer Glanz eigen, eine festliche Repräsentation, zu der er die Intimität der Radierung nicht hätte aufpeitschen können. Manches dieser sechs Blätter nimmt ein malerisches Problem des kommenden Jahrzehnts wie ein Rezept heraus. Auf das Flötenkonzert, wie schon erwähnt, weist die „Dame am Kamin"; auf Friedrich den Großen in Lissa weist die „Verfolgung" mit der [illegible] der gewinkelten Treppe mit dem künstlichen Licht; auf das [illegible] Friedrichs des Großen als Kronprinz in Rheinsberg weist

das „Reifenspiel“ auf der Schloßterrasse. Bei dieser Einstellung gewinnt wohl die Charakteristik der Einzelfigur die letzte Ausdrucksmöglichkeit des Momentes — wie Bärenzwinger und Reifenspiel deutlich zeigen —, verliert aber das Ganze nicht nur seine kompositionelle Bindung, sondern auch hier und da seinen malerischen Ton. Besonders in dem Blatt der Antiquar, das dieser Serie folgte und die Züge Menzels selber trägt, reitet diese Helldunkelmanier Schule. Das Blatt ist mehr als ein Selbstporträt; in der verquälten Grübelei mutet es wie eine unfreiwillige Demaskierung an.

Wurde in den vierziger und fünfziger Jahren sein zeichnerischer Stil immer malerischer, so in den folgenden beiden Jahrzehnten und darüber hinaus sein malerischer Stil immer zeichnerischer. Das impressionistisch eingestellte Auge hat bisher für diesen Wandel nur Kritik übrig gehabt — nicht mit Unrecht. In der Tat gewinnt somit ein fanatisch aufwühlender Individualismus die Oberhand und legt Bildeinheiten in vignettierte Illustrationen auseinander. So geht die Breite der malerischen Fläche über in eine kurz aufstoßende Form, der das Licht wie eine Stichflamme aufsitzt. In der Tat ist dieses Lichtaufsetzen, das seinem Deckfarbenpinsel entstammt, zeichnerische Akzentuierung und hat mit der malerischen atmosphärischen Bindung nichts mehr zu tun. Die Schärfe des Graphikerauges geht auf den Maler über und erfüllt diese Technik mit einem raffinierten Apparat von künstlichen Geheimnissen, die mit der Lupe mehr als mit dem freien Auge aufgenommen werden können. Die graphische Lust ist auf den Maler Menzel übergegangen. Darum liegen jetzt ganze Strecken graphisch tot. Selbst die Gelegenheitsarbeiten, Adressen, Diplome für Behörden werden den graphischen Techniken entzogen und mit der Deckfarbenmalerei und einer barocken Motivhäufung erledigt. Kleine Aufträge verführen ihn zu Gemeinplätzen. Er popularisiert sich selber, indem er für „die deutschen Bilderbogen“ einen Bogen mit fünf Darstellungen „König Friedrich der Große“ füllt. Leichter mag man diese anekdotische Einstellung bei einem Gegenstand der Gegenwart hinnehmen, wie er sich auf dem Bogen „Aus der Sommerfrische“ in sechs Darstellungen gefällig und humoristich ausbreitet.

Erst mit den dreißig Holzschnitten zum „Zerbrochenen Krug“ von Heinrich v. Kleist, mit denen man 1877 den hundertjährigen Geburtstag des Dichters schmücken wollte, sieht er sich noch einmal einer größeren geschlossenen

Illustrierungsaufgabe gegenüber. Er geht auf vierzehn Tage nach Holland, dem Schauplatz des Stückes, da es ihm „um den Wirklichkeitssinn von Land und Leuten zu tun sein mußte". Er ist noch der gleiche Menzel geblieben — der die Flüche Friedrichs bis in österreichische Generalstabsberichte verfolgt.



D. 1335

Allein die gestaltende Stimmung bleibt aus. An diesem Charakterlustspiel mit der Lust am Derbvolkstümlichen hätte der Charakteristiker Menzel seine Kraft zeigen können. So blieb einiges anekdotisches Genre, weil zu sehr belastet mit den kleinen Merkmalen des Vorganges, der Situation. Nur in wenigen Blättern lebt die unheimliche Gabe des Abkürzens der Situation auf eine auffallende Charakteristik — der Kunst des großen Illustrators. Der Wunsch der Vorrede Dingelstedts für ein weiteres Gedeihen des großen Lustspiels wird in knappe Wirklichkeit, in einen Kassenerfolg (D 1330) umgesetzt, das Personenregister als Theatervorhang (D 1331) in spielende Paraphrase. In der Katze (D 1335) blitzt noch einmal die epigrammatische, allegorische Kürze der Illustrationen zu den Werken Friedrichs auf. Das Fragezeichen an der Perücke illustriert köstlich das „fragliche" Abhandengekommensein des Gegenstandes, für welches die Geschichte von den jungen Katzen erdichtet werden mußte. Auch die Flucht des querfeldeinwärts eilenden Dorfrichters, seine

Winzigkeit im Verhältnis zu der großen, erregten Masse der Dorfbewohner ist beste Menzelsche Komik. Die anderen Stücke bleiben meistens Bild und nicht Illustration. Vier Zeichnungen in Blattgröße wurden sogar in Photographie dieser Prachtausgabe beigegeben. In der Technik paßt er sich dem bildmäßig gewordenen Reproduktionsstil der Zeit an. Sie bestand darin, die Zeichnung durch Photographie auf die Holzplatte zu bringen. Die Durchzeichnung wurde vermieden. Die Holzschnittlinie hatte ihre Art verloren. Die Originale lieferte Menzel in Guaschegrisaillen. Er sieht aber, daß in diesem verbilligenden Verfahren eine Nivellierung des Linienempfindens eintritt, die ein fades, farbloses Gesicht dem Holzschnitt geben mußte. Er kehrt daher während der Arbeit zur Zeichnung auf dem Holzstock zurück, allerdings mit reicher Zuhilfenahme des Tuschens, um dem Tonschnitt der Zeit entgegenzukommen. Zwanzig Jahre später, als man den Illustrator noch einmal gewinnen wollte, schreibt er an Paul Meyerheim, daß er mit dem Zerbrochenen Krug definitiv abgeschlossen habe. „Wer in der Illustrier-Literatur circa bis ins achte Hundert hineingeraten ist, hat's gründlich satt.“ Der inneren Teilnahme konnte sich auch das letzte Illustrationswerk nur noch gelegentlich erfreuen. Bei den Kugler-Illustrationen hielt die Stimmung drei Jahre an, — so herrlich wie am ersten Tag.

Die letzte Entwicklung seines malerischen Stils kehrt wieder zu dem Werkzeug zurück, das ihn in den vierziger Jahren zuwege gebracht und jetzt im Alter die freieste Äußerung entfaltet — zum Bleistift. Nur seine Freizügigkeit, nicht die formenschaffende Kraft seines breiten Zimmermannsbleistiftes hebt noch in Radierungen an, die Freunde ihm abpressen. Nach der Pause eines halben Jahrhunderts kehrt er zu einer graphischen Technik zurück, der er einst nicht das Gewünschte hatte abringen können.

Auch im Alter von einundsiebenzig Jahren sind die moralischen Energien noch so gestählt, daß er aus dem dringenden Wunsch des soeben entstandenen Radiervereins, ihm Platten zu liefern, sich eine künstlerische Aufgabe stellt. Diese fünf letzten graphischen Arbeiten werden noch einmal von einer neuen Phase seines malerischen Stils — seiner letzten Bleistiftzeichnungen emporgetragen. Mag inhaltlich die Bleistiftstudie nicht immer die Abrundung erfahren haben, technisch brodelt auch hier noch — mehr als in den Holzschnitten zu Kleists Lustspiel — eine herrschsüchtige Lust. Diese wirkt auf die Radierungen, die facsimilierten Federzeichnungen, die mit

[illegible] Tinte heruntergeschrieben sind und denen die zusammengelaufenen Tintenflecken eine malerische Haltung improvisiert zustreben. Die Freizügigkeit dieser Striche wird hier nicht durch die Routine eines ausgeschriebenen und raffinierten Technikers erzwungen wie später im Radierstrich Zorns, der hier anklingt, sondern durch die dämonische Lust eines grüblerischen Handwerks, das nie Dilettant war, noch bloßer Routinier werden konnte, sondern bleiben mußte immer sinnliche Gegenwart und zeugende Kraft. Nicht die Technik trug ihn, sondern er schaltete souverän mit ihren Mitteln, allerdings oft recht eigenwillig, je nach den Graden seines malerischen Zeichnungsstils. So zeigt die Eroberungslust dieses letzten graphischen Strichs ein Stück seines Charakters.

Sein Wort: „Das Talent ist die Eins und der Charakter sind die Nullen" steht auch über seinem ganzen graphischen Werk geschrieben.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

A. Dorgerloh: Verzeichnis der durch Kunstdruck vervielfältigten Arbeiten Adolph Menzels · Leipzig 1896.

H – Holzschnitt
R Radierung
L – Lithographie.

		Jahr	Dorgerloh
19	[illegible] Velten findet den König nach beendigter unglücklicher Schlacht auf einer Anhöhe allein und rettet ihn vor der Gefangenschaft. Geschn. von O. Vogel	1840 bis 1842	923
20	Ebenso. Zieten weist nach oben zu dem „alten treuen Gott und dem besten Verbündeten". Geschn. von Unzelmann	„	960
21	[illegible] Der König überrascht die österreichischen Offiziere im Schloß zu Lissa. Geschn. von Unzelmann	„	893
22	[illegible] Kaufmann Gotzkowsky vermittelt lindernd die Lage Berlins bei der Besetzung der Russen. Geschn. von Unzelmann	„	947
	Der König faßt Zieten nach der Schlacht bei Torgau weinend um den Hals. Geschn. von Unzelmann	„	953
23	[illegible] Auf dem Schlachtfeld erhebt sich ein zur Besinnung gekommener Verwundeter. Geschn. von Unzelmann	„	975
	Der Tod trommelnd voranschreitend. Geschn. von O. Vogel	„	1049
24	Ebenso. Dankgottesdienst nach dem Frieden des Siebenjährigen Krieges in der Kirche zu Charlottenburg. Geschn. von Unzelmann	„	977
25	Ebenso. Kampf um den Kirchhof von Hochkirch	„	913
	General von Hülsen läßt sich, da ihm die Pferde erschossen, auf einer Kanone ins Gefecht fahren. Geschn. von Unzelmann	„	952
26	Ebenso. Preußische Kürassiere schlagen bei Freiberg Reichstruppen in die Flucht. Geschn. von A. Vogel	„	974
27	Ebenso. Der König begrüßt den Kaiser Joseph II. im Schloß von Neiße Geschn. von Unzelmann	„	996
28	Ebenso. Der König musiziert im Musikzimmer des Stadtschlosses zu Potsdam. Geschn. von O. Vogel	„	1026
29	Ebenso. Der König geht in der Bildergalerie von Sanssouci mit seinen Windhunden spazieren	„	1030
30	Ebenso. Der König geht auf der Terrasse von Sanssouci spazieren. Geschn. von O. Vogel	„	1036
31	Ebenso. Der König, erzürnt über das abweisende Urteil des Kammergerichts gegen einen Müller, läßt seine Ungnade aus. Geschn. von Unzelmann und Müller	„	1019
32	Ebenso. Der Tod des Königs in den Armen des Lakaien. Geschn. von Unzelmann	„	1040
[illegible]	[illegible] Zwischen Trümmern werden die Toten beerdigt . . .	„	868
33	Illustrationen zu den „Werken Friedrichs des Großen"	1846	
	Vignette zum Kapitel VII der „brandenburgischen Denkwürdigkeiten". [illegible] Charlotte unterhält sich im Park von Charlottenburg mit dem Philosophen Leibniz. Geschn. von A. Vogel	bis 1849	1061
34	Ebenso. Vignette zur „Epistel über den Ruhm und das Interesse". Ein Hirtenknabe schaut begierig nach einem prächtigen Schloß	„	1144
	Vignette zum Kapitel VII der „Geschichte meiner Zeit". Pioniere und [illegible] für die Sicherheit des Landes. Geschn. von O. Vogel	„	1073
35	Ebenso. Vignette zum Kapitel XIV der „Geschichte meiner Zeit". Beerdigung der preußischen Soldaten nach der blutigen Schlacht von Kesselsdorf. [illegible] A. Vogel .	„	1080

Tafel		Jahr	Dorgerloh
36	Ebenso. Vignette zum Kapitel VI der „Geschichte meiner Zeit". Der Arm eines Kriegers streift mit Lorbeerblättern das bluttriefende Schwert ab. Geschn. von Unzelmann	1846 bis 1849	1072
	Vignette zur „Instruction für meine Artillerie, wie sie bei Gelegenheit ihr Feuer einrichten sollen". Symbol der vernichtenden und richtigen Anordnung des Geschützes. Geschn. von A. Vogel	„	1252
37	Ebenso. Vignette zum Appendix der „Geschichte meiner Zeit". Zwei Soldaten, welche trotz Frieden als Vorposten Wache halten. Geschn. von O. Vogel	„	1081
38	Ebenso. Vignette zum Kapitel I der „Geschichte des Siebenjährigen Krieges". In friedlicher Sommerlandschaft bringt ein Kourier die ersten Kriegsdepeschen. Geschn. von O. Vogel	„	1082
39	Ebenso. Vignette zum Kapitel VI der „Geschichte des Siebenjährigen Krieges". Friedrich II. der Armee zusprengend	„	1087
40	Ebenso. Vignette zum Kapitel XIV der „Geschichte des Siebenjährigen Krieges". Friedrich lagert am Feuer. Geschn. von Unzelmann	„	1095
41	Ebenso. Vignette zum „Epistel an meine Schwester von Bayreuth über die Anwendung des Vermögens". Maurer neben Neubau mit Familie essend. Satire gegen die Überhebung der Reichen gegen die Niederen. Geschn. von A. Vogel	„	1151
	Vignette zur „Rede über die Satiriker". Geschichte und Gerechtigkeit schreiten zwischen den Särgen der Könige und Helden daher. Geschn. von Unzelmann und Müller	„	1126
42	Ebenso. Vignette zum Kapitel XVII der „Geschichte des Siebenjährigen Krieges". Die Verwüstungen des Krieges. Geschn. von A. Vogel . . .	„	1098
43	Ebenso. Vignette zum Kapitel II „Von den Finanzen". Wiederaufnahme der Arbeiten des Friedens durch Bauten und Landwirtschaft	„	1100
44	Ebenso. Vignette zu dem „Brief über die Erziehung von einem Genfer an Herrn Burlamaqui, Professor in Genf". Germania sieht in den gewitterschwarzen Abgrund, aus dem das Unglücksjahr 1806 entgegenblitzt. Geschn. von Unzelmann	„	1132
45	Ebenso. Vignette zu den Versen „An die Prinzessin Amalie über die Friedensverhandlungen, welche sich zerschlugen". Die Friedenstaube kehrt ohne Ölzweig auf das Dach der Arche Noah zurück. Geschn. von A. Vogel	„	1175
	Vignette zur „Epistel über das Zuviel und das Zuwenig. An Frau von Morrieu". Ein spielendes Kitzchen bei der Rehmutter. Allegorie auf die fröhliche Jugend der Adressatin. Geschn. von H. Müller	„	1181
46	Ebenso. Vignette zur „Epistel an den General von Stille". Vorbereitung zum Duell. „Wer beklagt es nicht, daß eine bizarre Laune der Ehre selbst ein so barbarisches Gesetz vorschreibt". Geschn. von A. Vogel	„	1148
47	Ebenso. Vignette zur „Epistel an den General Bredow: über den Nachruhm". Alter Friedhof mit Grabmonumenten	„	1149
48	Ebenso. Vignette zu dem Aufsatz „Betrachtungen über die Maßregeln im Falle eines neuen Krieges mit Österreich". Das schwerbewegliche Österreich (Elefant) im Vergleich mit dem starken, neue Pläne erwägenden Preußen (umkreisender Löwe). Geschn. von H. Müller	„	1246

Nr.		Jahr	Dorgerloh
	Vignette zur „Epistel gegen die Herrn Schmarotzer, auf griechisch Philosophen". Pegasus (Dichter) vom höhnenden Merkur (Kramer) am Hinterfuß gefesselt. Geschn. von O. Vogel	1846 bis 1849	1183
49	Ebenso. Vignette zur „Epistel an de la Motte Fouqué". Vergleich von Homer (antiker Torso Ilissos vom Parthenon) mit Voltaire (Kleopatra von [illegible]), „der glänzenden Apollo, welcher Homer in den Schatten stellt". Die [illegible] des Vergleichs drastisch durch die Gegenüberstellung der Kunstwerke gezeigt. Geschn. von O. Vogel	„	1157
50	Ebenso. Vignette zur „Ode an meinen Bruder Heinrich". Der König in seinem Hauptquartier dichtend. Nach Gefahren anstrengender Soldaten[illegible] entfaltet sich erst die hochherzige Seele und der Mut. Geschn. von O. Vogel	„	1168
51	Ebenso. Vignette zur „Lobrede auf Duhan". Duhan führt seinen Zögling Friedrich durch ein Rokokotor. Geschn. v. A. Vogel	„	1107
	Vignette zur „Darlegung der Prinzipien, auf welchen die preußische Regierung beruht". Kompaß von Schwertern und Lorbeerzweigen getragen soll besagen, daß die Richtschnur sich hauptsächlich auf die Armee stützen müsse. Geschn. von A. Vogel	„	1136
52	Ebenso. Vignette zur „Ode an meine Schwester von Braunschweig". Trauernde Dame beklagt die vielen schweren Opfer eines langen Krieges. Geschn. von H. Müller	„	1170
53	Ebenso. Vignette zu den Versen „Der Stoiker". Schwert und Schild aus Gräbern der Vorzeit, dem verzärtelten Rokokogeschlecht vorgewiesen, sollen die Notwendigkeit der Resignation, daß alle Macht und Größe vergänglich ist, andeuten. Geschn. von F. Unzelmann	„	1177
54	Ebenso. Vignette zur „Elegie an meine Schwester Amalie, um sie zu trösten über den Verlust des Fräulein von Hertefeld". Damen kehren von einem Grabe zurück. Geschn. von A. Vogel	„	1184
55	Ebenso. Vignette zur „Epistel an Marquis d'Argens". Porträt des General Laudon, der verdrossen dem Abzug der Russen nachsieht	„	1176
	Vignette zum „Briefwechsel Friedrichs mit dem General Seckendorff". Porträt des Grafen, welcher früher dem Kronprinzen oft aus Verlegenheiten geholfen hatte. Geschn. von A. Vogel	„	1205
56	Ebenso. Vignette zur „Epistel an Fräulein von Knesebeck, über den Sprung, welchen sie aus ihrer Karosse machte, als ihre Pferde durchgingen". Geschn. von F. Unzelmann	„	1188
57	Ebenso. Vignette zu dem „Billet des Kardinals Richelieu an den König von Preußen aus dem Elysium". Das Staatsschiff Frankreichs von Frauenhand (der weibische Louis XV.) in den Abgrund gesteuert. Aus den Wolken schauen mit Verachtung und Schmerz zu Richelieu, Heinrich IV. und [illegible]. Geschn. von A. Vogel	„	1199
58	Ebenso. Vignette zur „Epistel an Algarotti". Mohammedaner gegen Osten im Gebet [illegible], daß man die Welt nehmen muß, wie sie ist . .	„	1153
	Vignette zur „Epistel an Podewils, [illegible] alles tut, was man [illegible]". — [illegible] Geschn. von A. Vogel	„	1150

Tafel		Jahr	Dorgerloh
59	Ebenso. Vignette zu dem fingierten „Brief der Marquise v. Pompadour an den König v. Ungarn". Bildnis der Marquise Pompadour. Geschn. von O. Vogel	1846 bis 1849	1200
60	Ebenso. Vignette zu dem Alliancevertrag zwischen Österreich und Frankreich. Der preußische Adler schwebt wachend über den von den Krallen Österreichs und Frankreichs erfaßten Reichsadler. Geschn. von Unzelmann	„	1090
61	Ebenso. Vignette zum „II. Teil des Briefwechsels mit Voltaire". Voltaire verläßt unter Verwünschungen Berlin. Geschn. von A. Vogel	„	1226
	Vignette zum „III. Teil des Briefwechsels mit Voltaire". Die bekränzte Leiche Voltaires. Geschn. von F. Unzelmann	„	1227
62	Ebenso. „XII centimeter maximum". Verdrießlich schaut der personifizierte Zirkel drein, da der zwingende Genius ihm die beschränkten Maße zeigt. Menzel war bei den Illustrationen das Maximalformat 12 cm vorgeschrieben. Geschn. von A. Vogel	1882	1257
Text S.11	Ebenso. Vignette zum „Briefwechsel des Kaisers und der Kaiserin-Königin". Der preußische und der österreichische Adler in ihrem gegenseitigen Standpunkt. Geschn. von O. Vogel	1849	1104
Text S. 17	Ebenso. Vignette zum „Briefwechsel mit der Kurfürstin von Sachsen". Die Kurfürstin beim Klavierspiel, das Friedrich schätzte. Geschn. von O. Vogel	1849	1228
63	Abschiedskarte für Maler Schwarz. L.	1843	191
64	Aus dem Armeewerk III. Band. Ein Bursche reicht dem Offizier den Rock zum Anziehen. L.	1857	485
65	Ebenso. Offizier auf einen Zaun gelehnt. L.	1857	530
66	Ebenso. Tambour auf der Trommel sitzend mit dem Kopf in die Hand gestützt. L.	1857	536
67	Ebenso. Feldjäger neben einem Gebüsch auf Posten. L.	1857	580
68	Ebenso. Flügeladjutant mit dem spanischen Rohr unter dem Arm. L.	1857	590
69	Ebenso. Feldpostmeister mit dem Rohr in der Rechten	1857	592
70	Ebenso. Feldpostillon mit Mantelsack und Zaumzeug. L.	1857	593
71	Ebenso. Der Profoß, Steckenknecht, schneidet Ruten zum Gassenlaufen. L.	1857	599
72	Jubiläumsblatt des „Tunnels" (literarischer Sonntagsverein). L.	1852	628
73	Aus „Radierversuche". 4. Blatt: Auf einem Bauplatz. R.	1844	1367
74	Ebenso. 5. Blatt: Landstraße mit Bauernhäusern. R.	1843	1368
75	Speisekarte für den Herzoglich Sächsischen Hof in Meiningen. R.	1843	1370
76	Der Schafgraben. I. Zustand der Platte. R.	1843	1372
77	Familie bei der Lampe. R.	c.1845	1374
78	Der tote Husar. II. Zustand der Platte. R.	c.1845	1378
79	Dame am Fenster. III. Zustand der Platte. R.	c.1846	1381
80	Der große Totenkopfhusar. R.	1846	1390
81	Don Juan eilt der verzweifelten Elvira auf der Treppe nach. L.	1859	64
82	Herr in der Tracht des Rokoko. Lithographie mit Schabeisen	c.1851	637
83	Aus „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen". (6 Blätter.) 2. Blatt: Reifenspiel auf der Schloßterrasse. L.	1851	640
84	Ebenso. 4. Blatt: Dame am Kamin. L.	1851	642
85	Ebenso. 5. Blatt: Die Verfolgung. L.	1851	643
86	Ebenso. 6. Blatt: Der Bärenzwinger im Zoologischen Garten. L.	1851	644

Nr.		Jahr	Dorgerloh
87	[illegible] Der Antiquar (oder das Porträt des Meisters). L.	1851	645
Text Seite [illegible]	Vignette zu „Kopisch, Berlin und Potsdams Urzeit". H.	c 1860	1259
88	„Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedenshelden". 3. Blatt: Hans Joachim von Zieten. H.	1850	1299
89	Ebenso. 4. Blatt: Jacob Keith. H.	1851	1300
90	Ebenso. 7. Blatt: Prinz Heinrich. H.	1854	1303
91	Gedächtnisblatt zur Saecularfeier der Geburt Gottfried Schadows am 20. Mai 1864. L.	1864	632
92	Die [illegible], welche am 24. Januar 1851 den Österreichern bei Artlenburg geschlagen wurde, damit sie nach Schleswig-Holstein marschieren konnten. L.	1851	631
93	[illegible] zum „Winterfest des Vereins Berliner Künstler 22. Febr. 1873". L.	1873	636
94	Illustration aus „Der zerbrochene Krug von Heinrich von Kleist". 2. Illustration: „Einleitung". Porträt des Dichters. H.	1877	1329
95	Ebenso. 3. Illustration: Schlußvignette der Einleitung. Theaterkasse. H.	1877	1330
96	Ebenso. 4. Illustration: Der geschlossene Vorhang. H.	1877	1331
Text Seite 26.	Ebenso. 8. Illustration: Eine tragende Katze schleppt die Perücke fort, der Zopf hängt als Fragezeichen daran. H.	1877	1335
97	Ebenso. 28. Illustration: Die erregten Dorfbewohner folgen dem fliehenden Dorfrichter. H.	1877	1355
98	„Der alte Fritz" zu J. Scherrs Germania	1878	1358
99	Die Zeitungsleserin. R.	1886	1382
100	„Italienisch lernen". R.	1889	1385

Abbildungen



D. 94



D. 95



D. 55

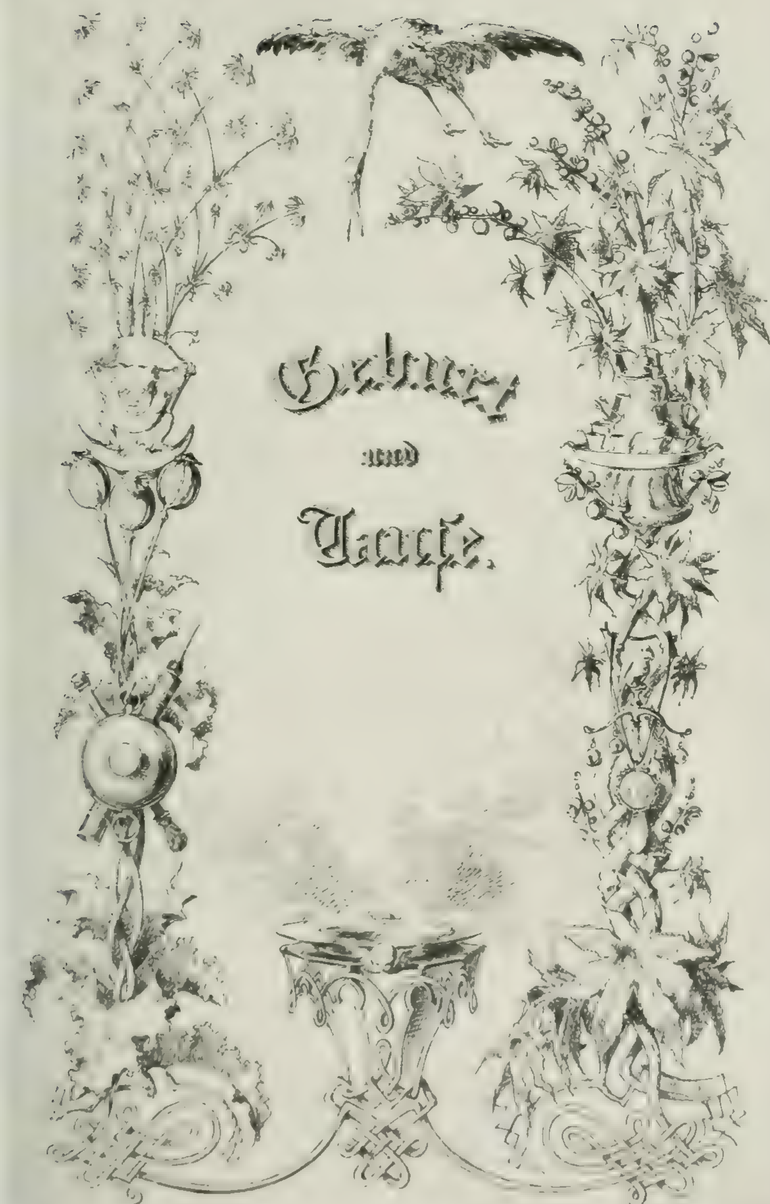


D. 61

4



D. 110



D. 125



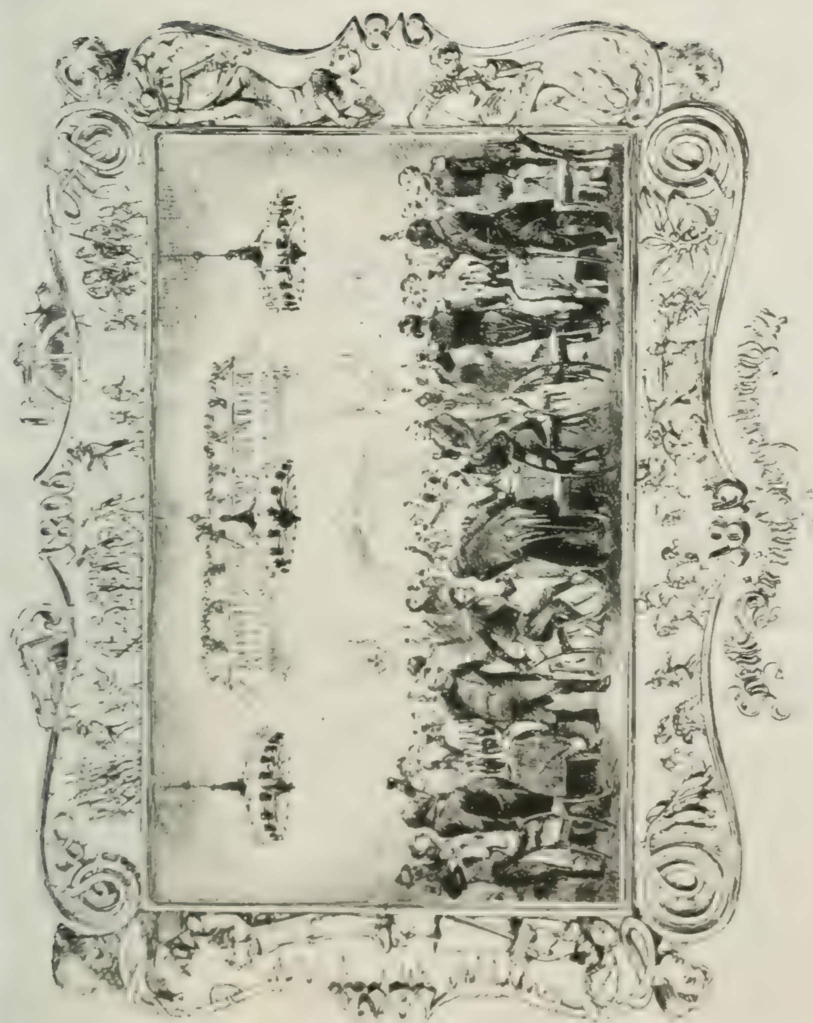
D. 130



D. 136



D. 146



D. 178



D. 182



D. 660



D. 654





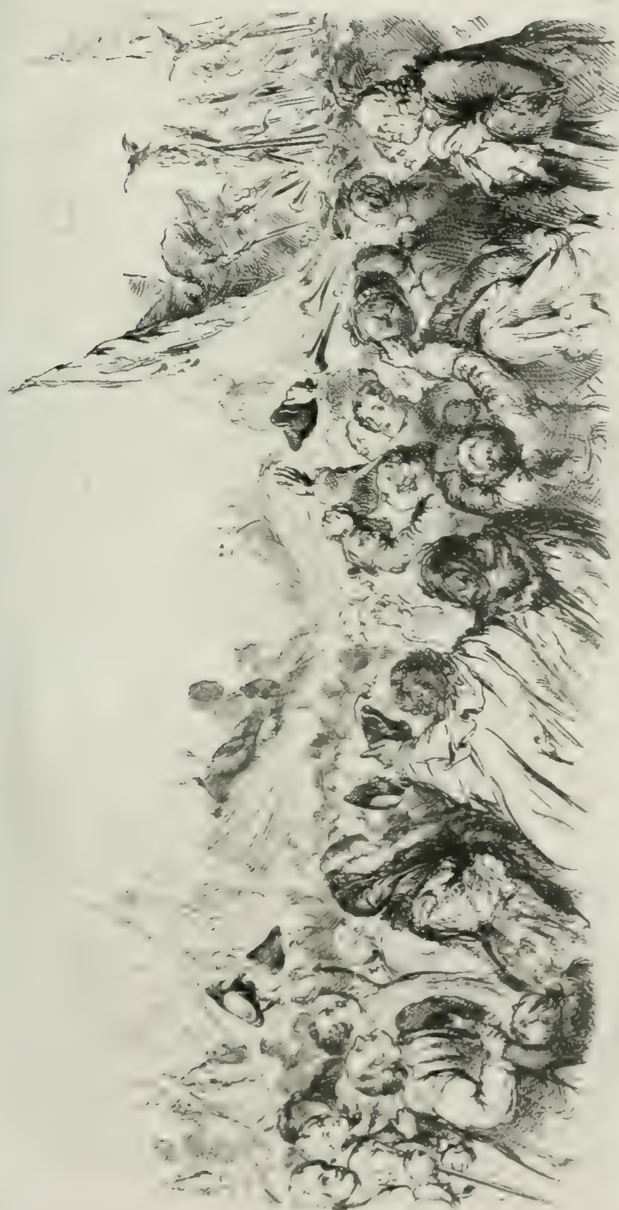
D. 710



D. 833



D. 839



D. 820



D. 981



D. 834



D. 973



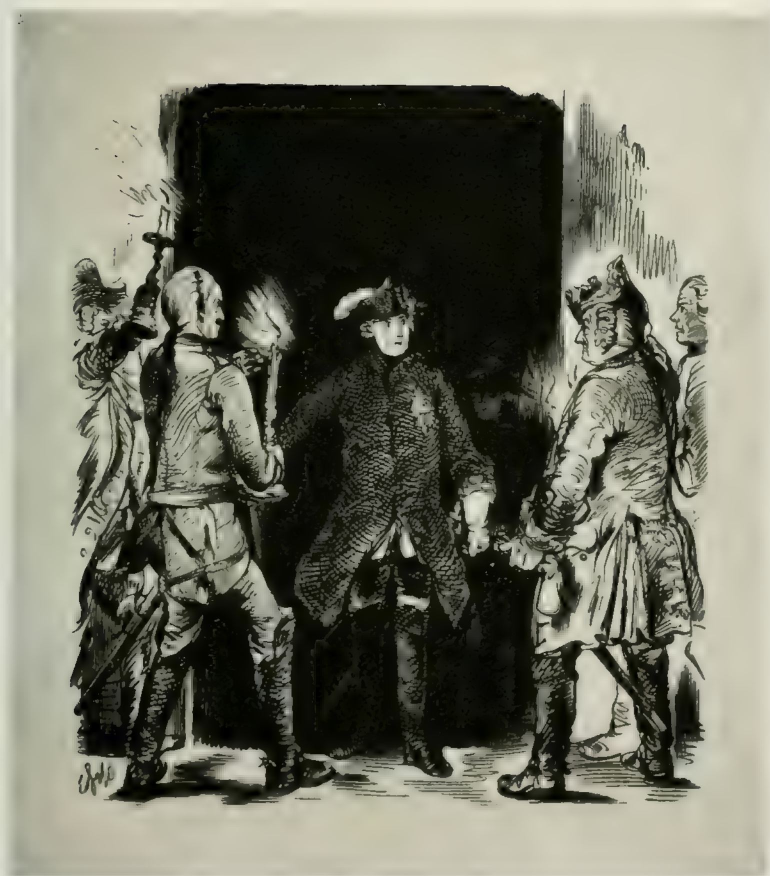
D. 923



D 960



D. 960



D. 893



D. 947



D. 953



D. 975



D. 1049



D. 977



D. 913



D. 952



D. 974



D. 996



D. 1026



D. 1030



D. 1036



D. 1019



D. 1040



D. 1061



D. 1144



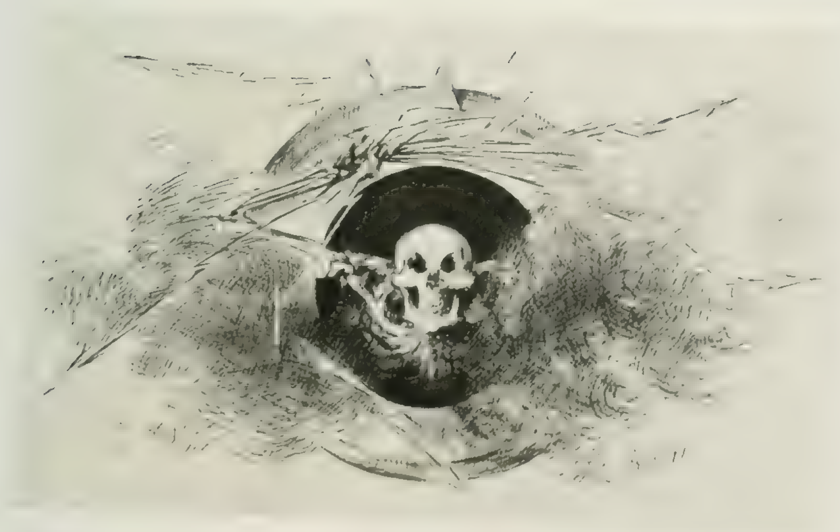
D. 1073



D. 1080



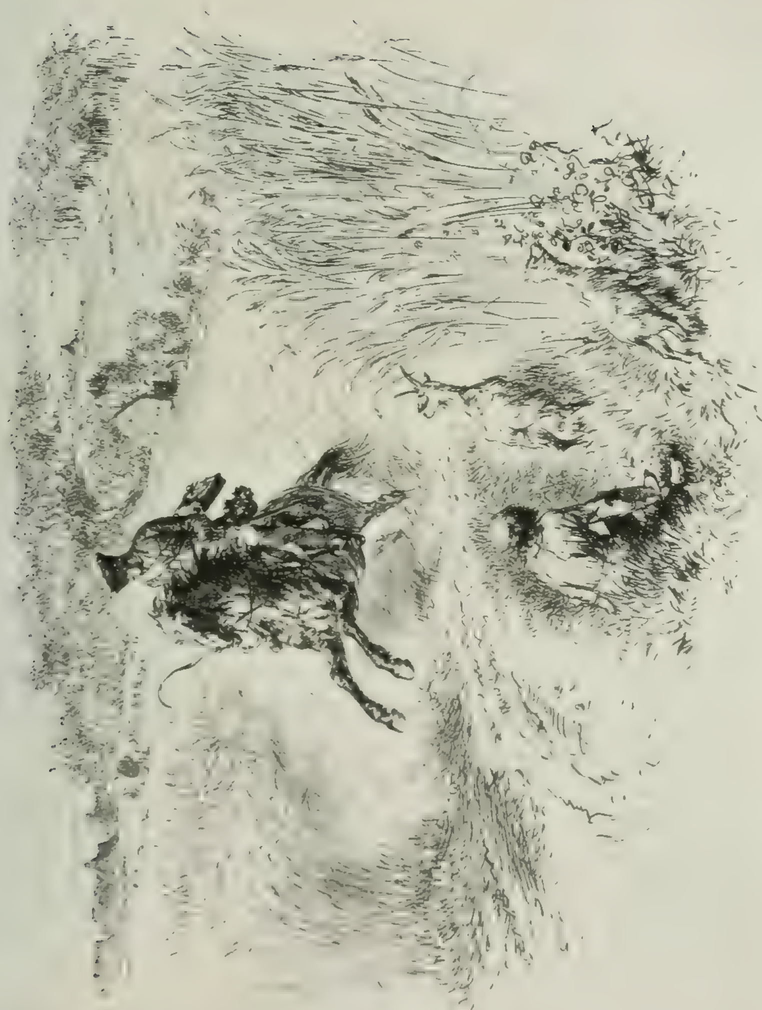
D. 1072



D. 1252



D. 1081



D. 1082



D. 1087



D. 1095



D. 1151



D. 1126



D. 1098



D. 1100



D. 1132



D. 1175



D. 1181



D. 1148



D. 1149



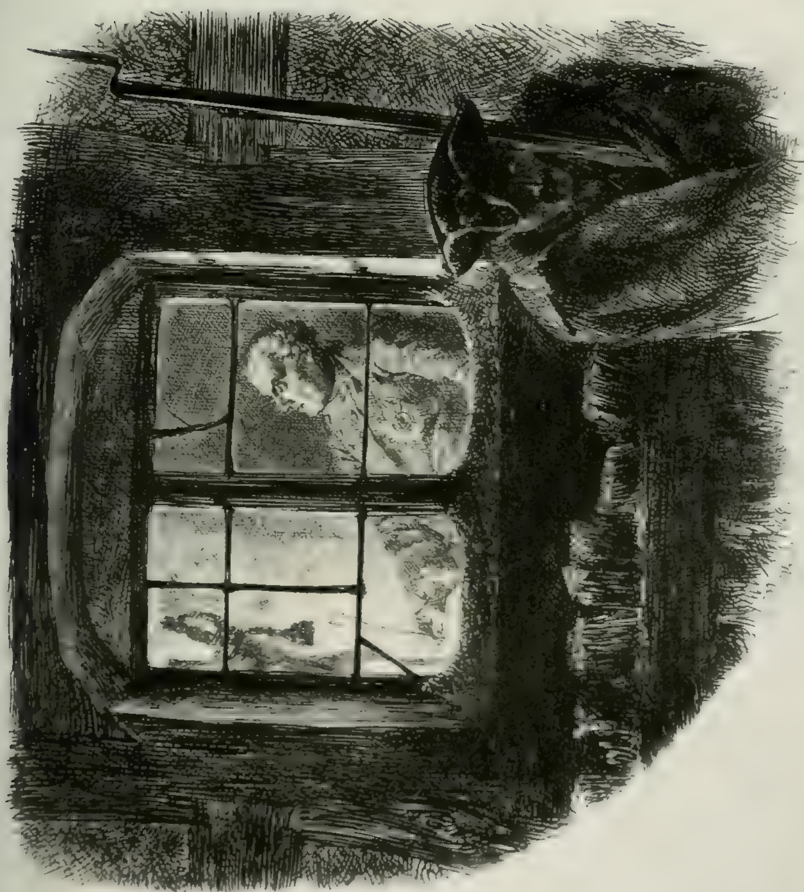
D. 1246



D. 1183



D. 1157



D. 1168



D. 1107



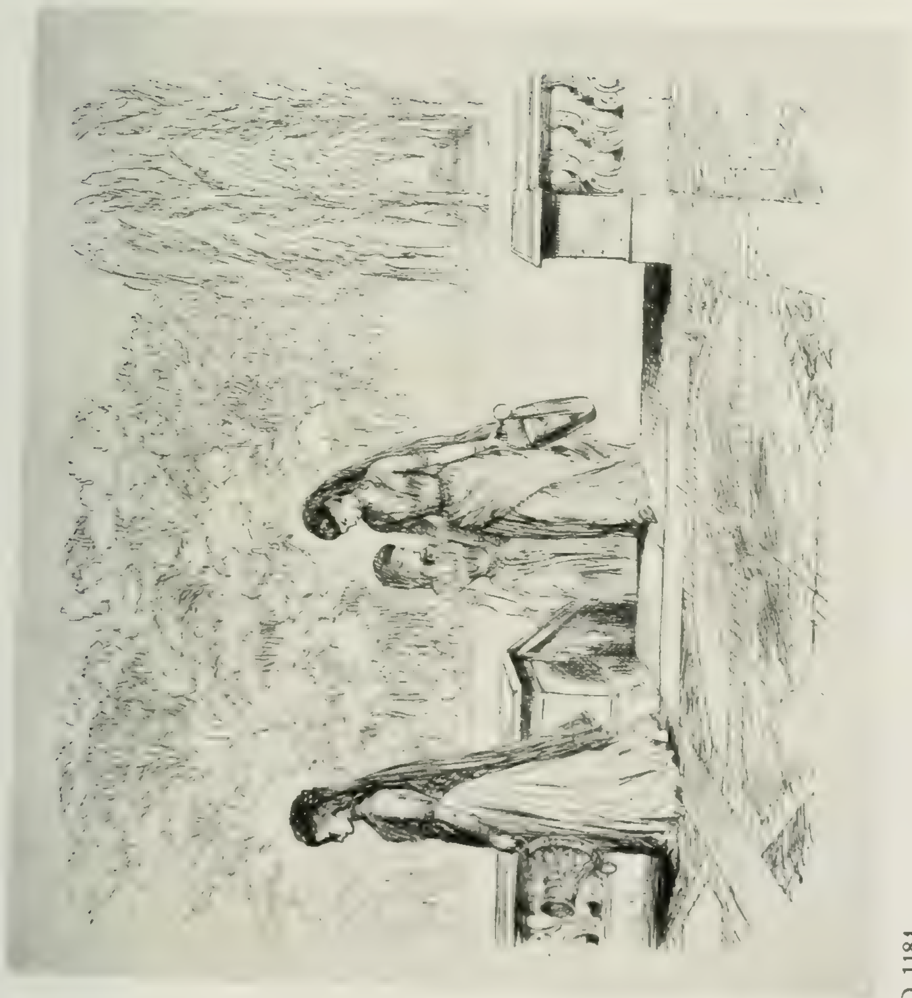
D. 1136



D. 1170



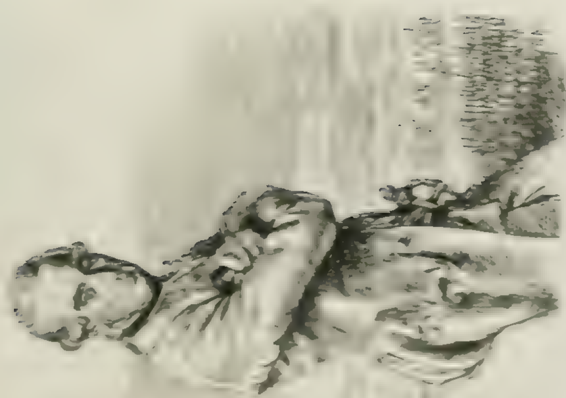
D. 1177



D. 1184



D. 1205



D. 1176



D. 1188



D. 1199



D. 1153



D. 1150



D. 1200



D. 1090



D. 1226



D. 1227



D. 1257


Er geht! — doch so nicht. Seht im Abschied nur die vorausgenommene Hälfte des einstigen Willkommens.!!!
(für den 27te Mai, 1843.)

D. 191



D. 485



D. 530



D. 536



D. 580



D. 590



D. 592



D. 593



D. 599



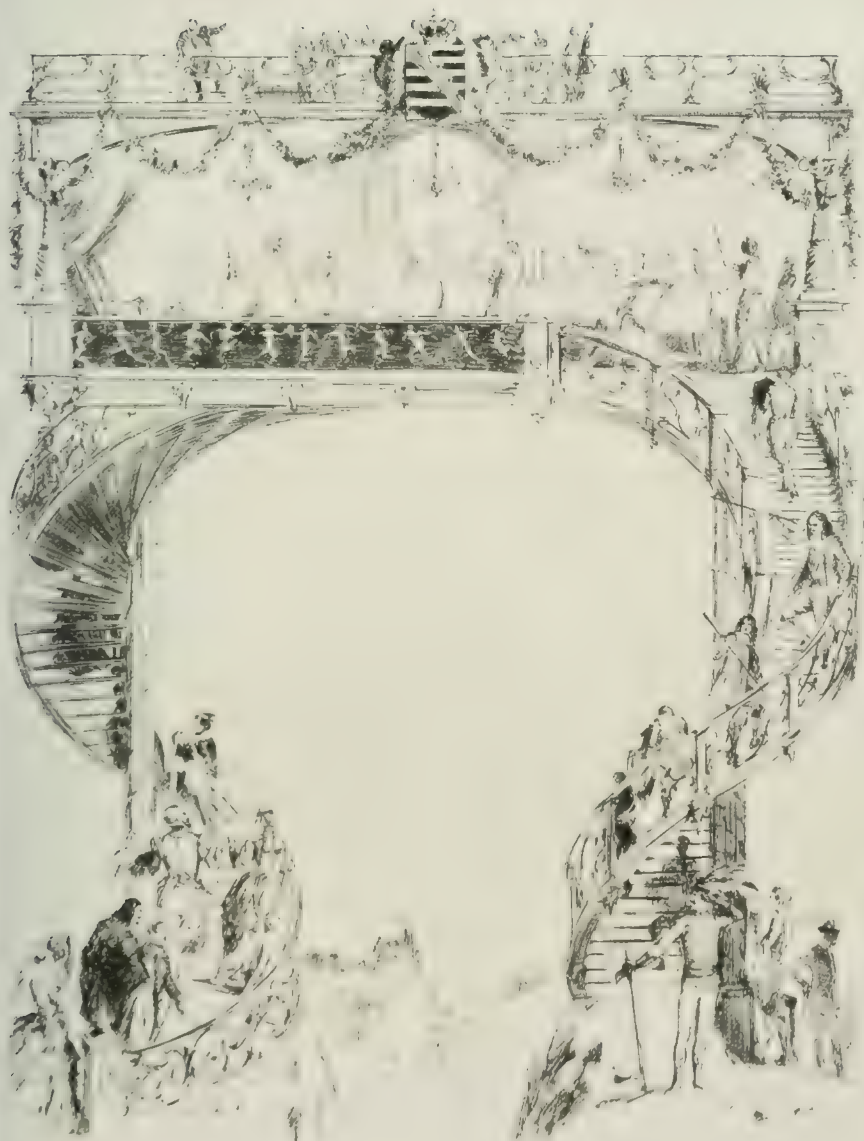
D. 628



D. 1367



D. 1368



D. 1370



D. 1372



D. 1374



D. 1378



D. 1381



D. 1390



D. 64



D. 637



D. 640



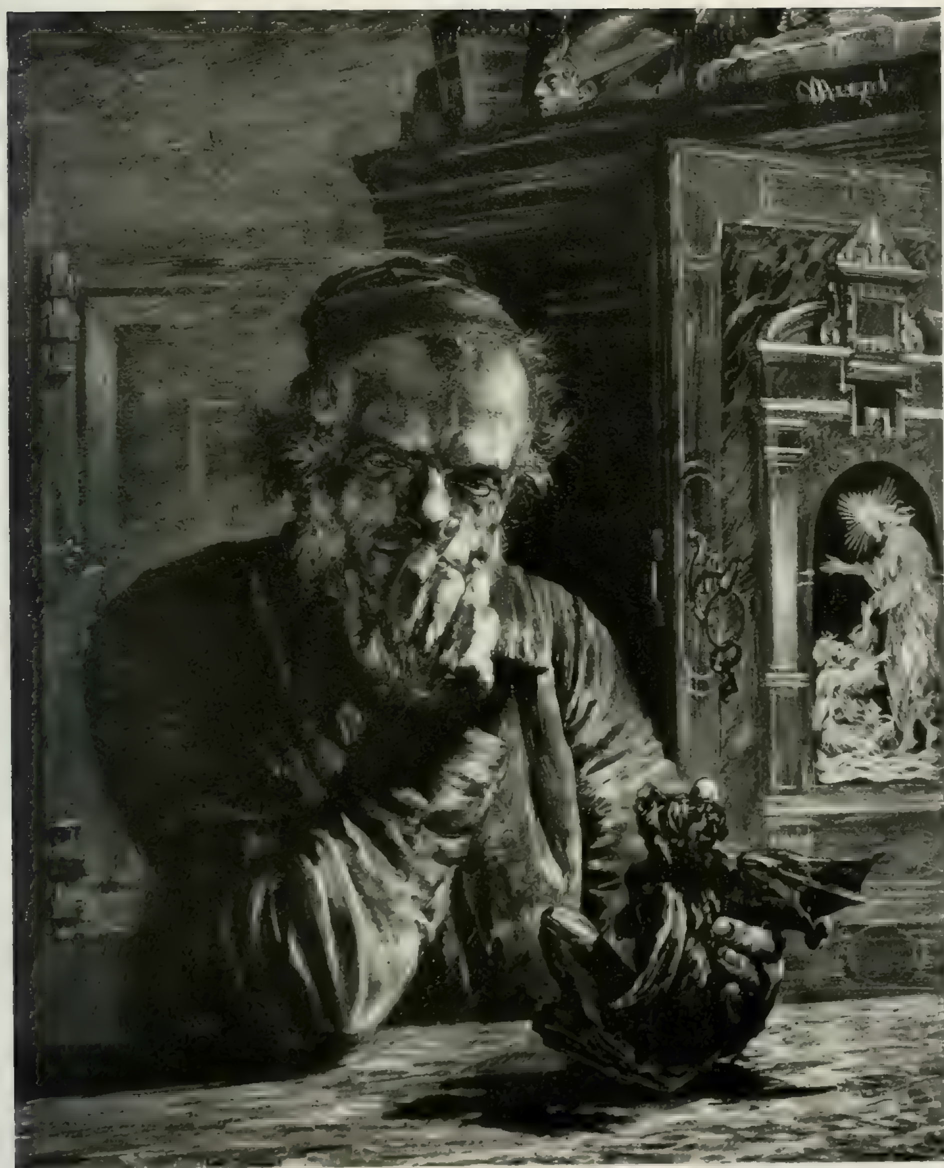
D. 642



D. 643



D. 644



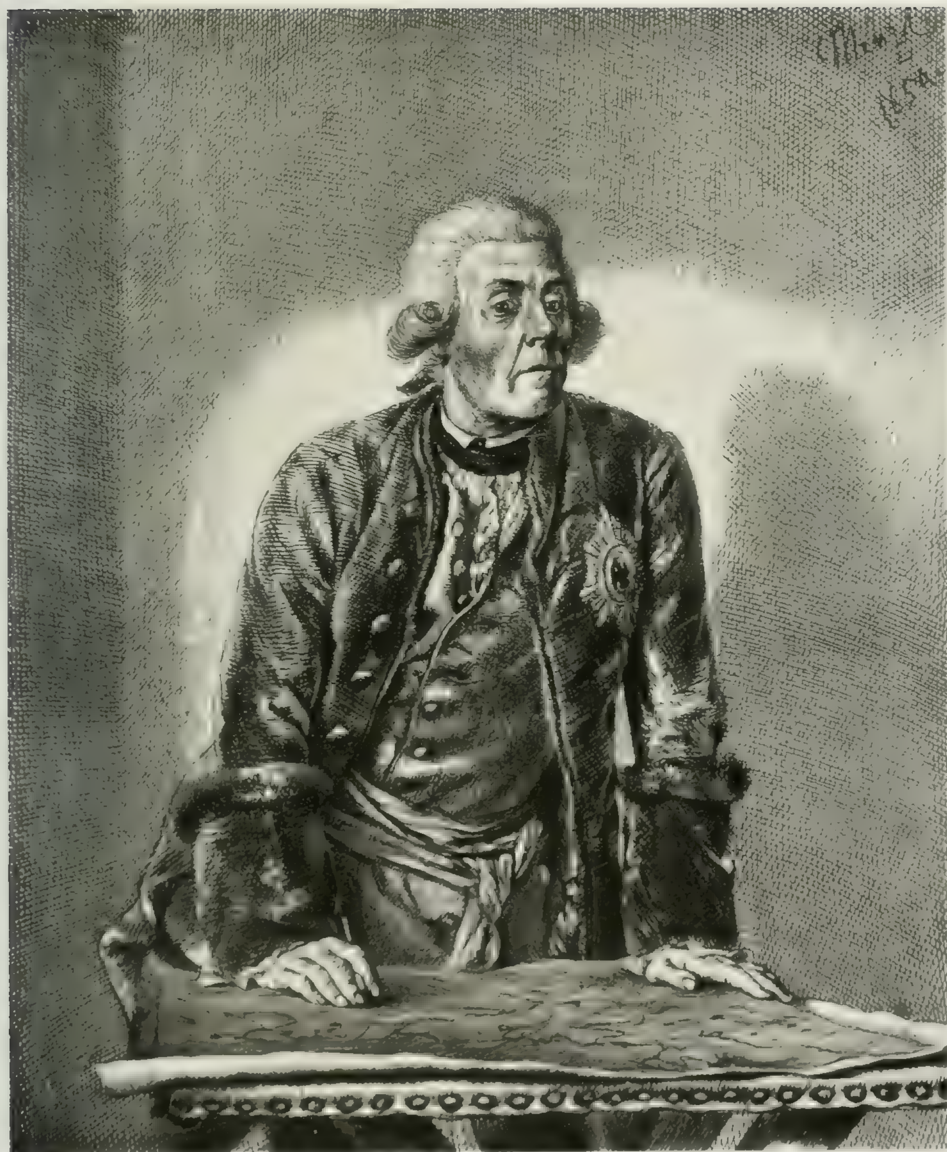
D. 645



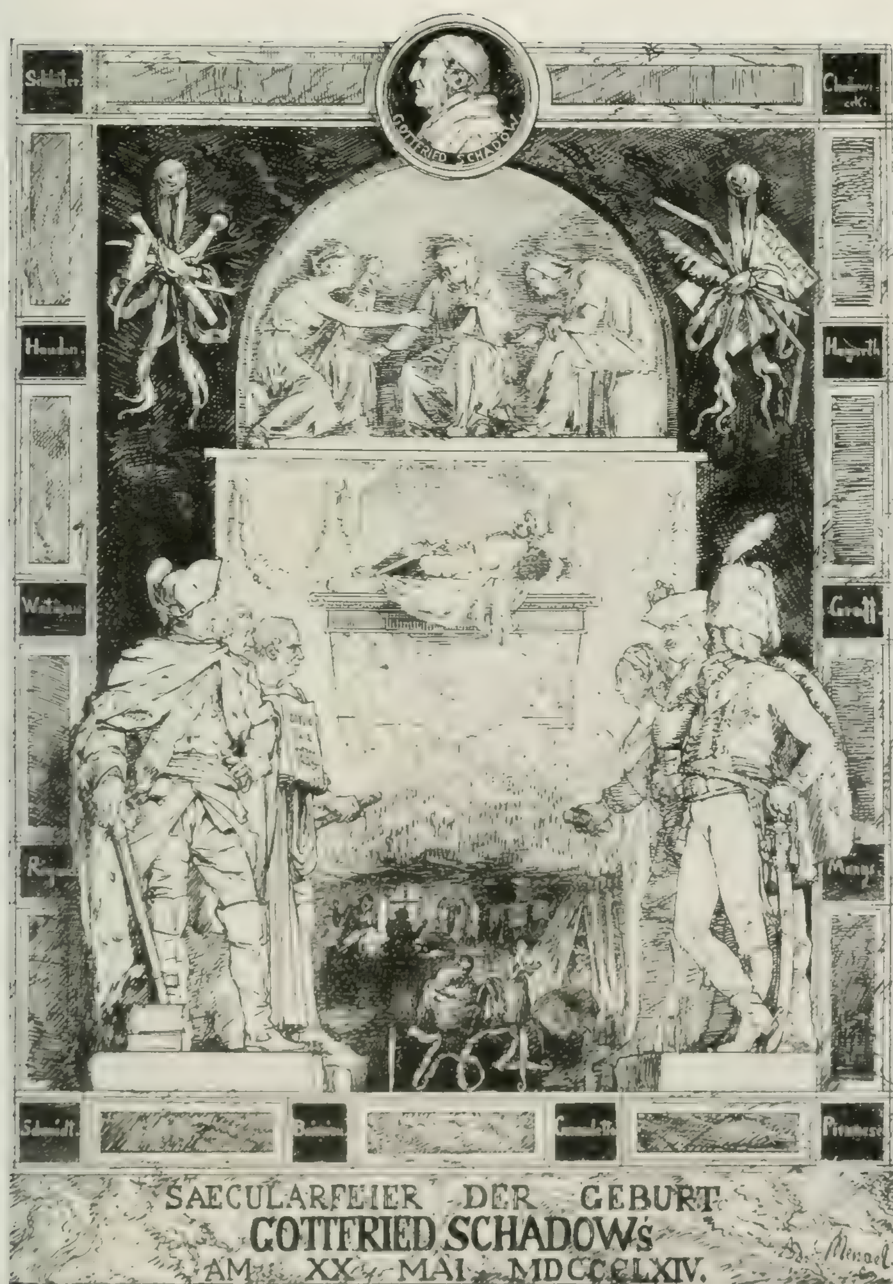
D. 1299



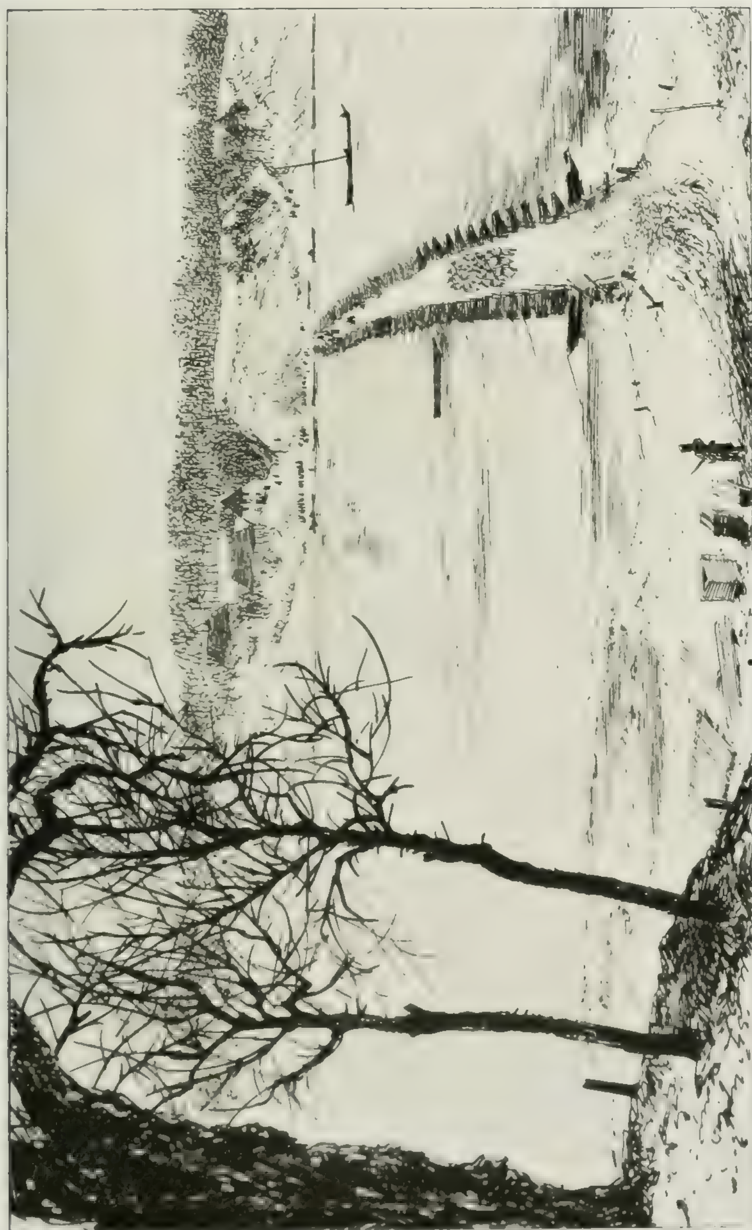
D. 1300



D. 1303


GOTTFRIED SCHADOW
SAECULARFEIER DER GEBURT
GOTTFRIED SCHADOW's
AM XX MAI MDCCCLXIV.

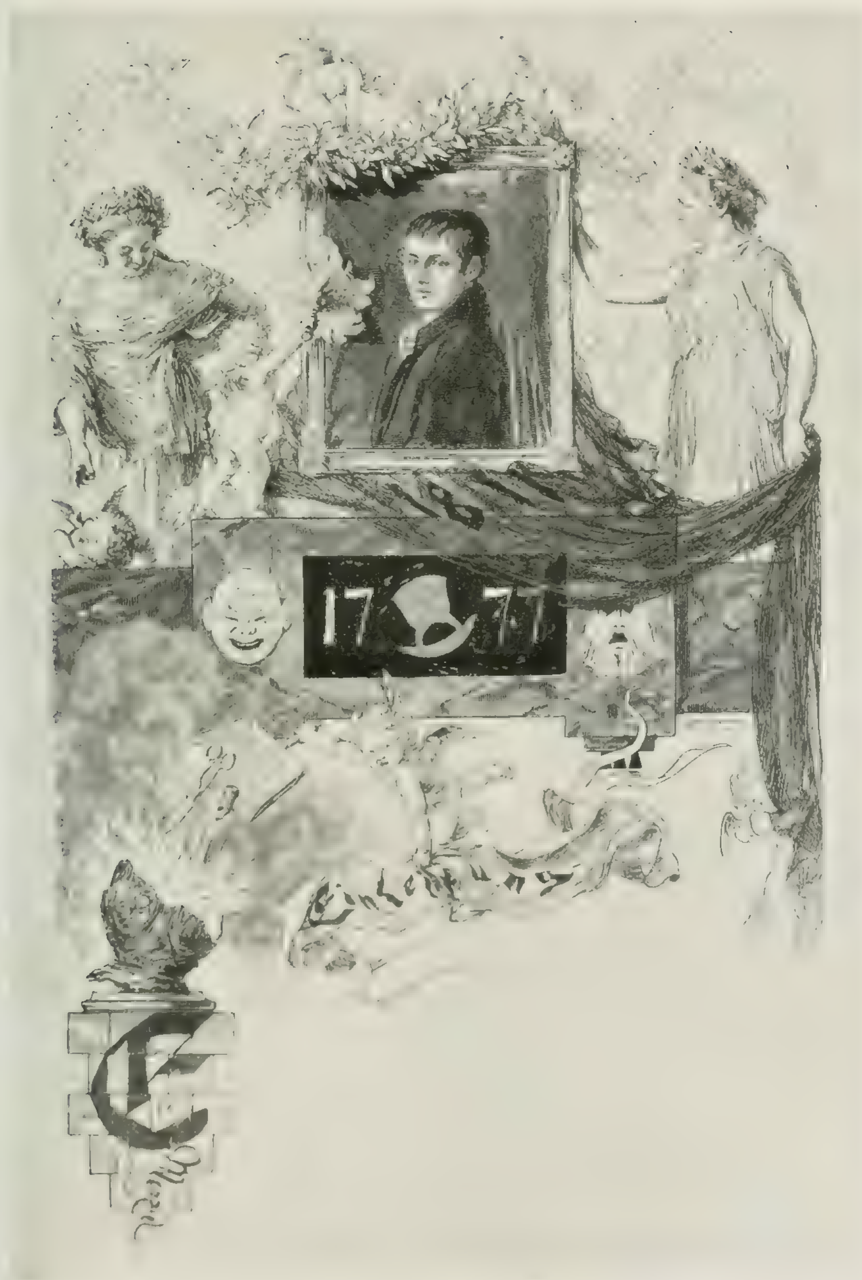
D. 632



D. 631



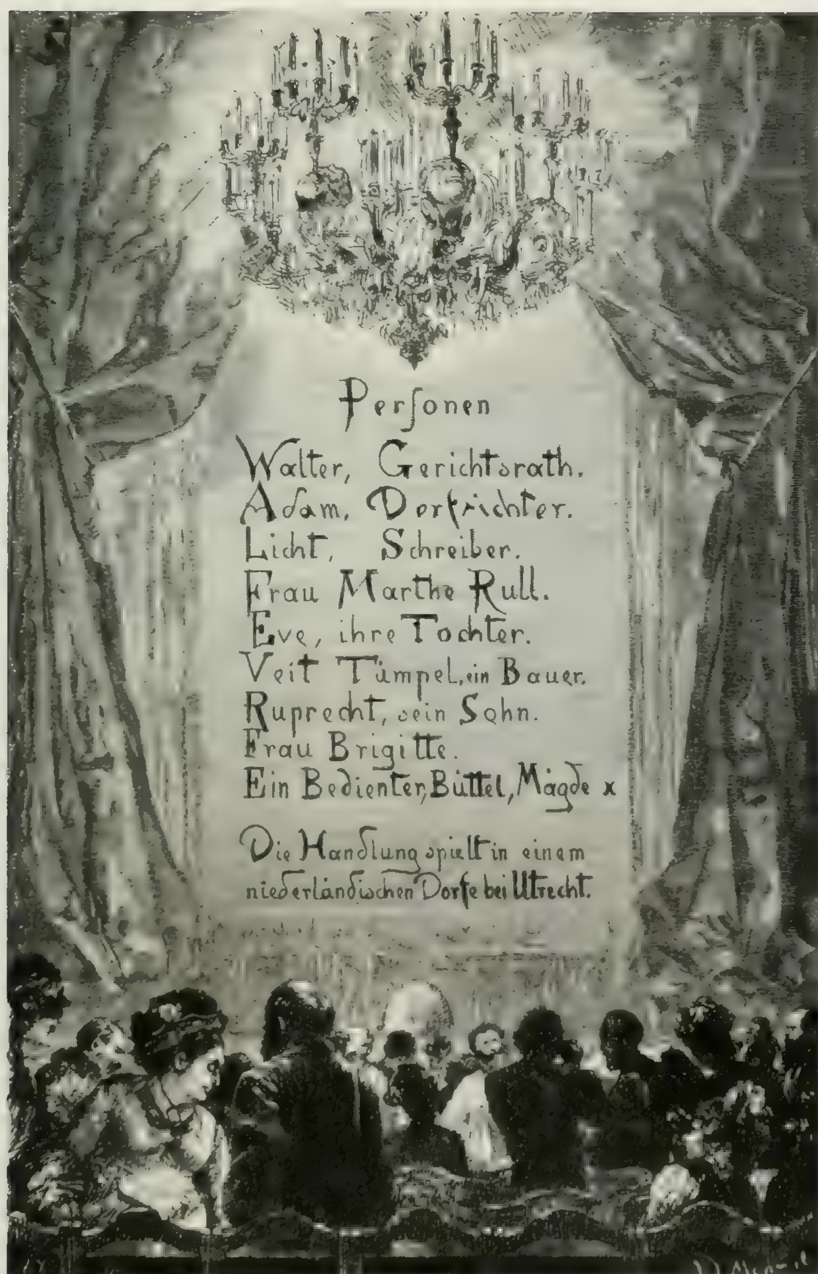
D. 636



D. 1329



D. 1330


Personen
Walter, Gerichtsrath.
Adam, Dorfrichter.
Licht, Schreiber.
Frau Marthe Rull.
Eve, ihre Tochter.
Veit Tümpel, ein Bauer.
Ruprecht, sein Sohn.
Frau Brigitte.
Ein Bedienter, Büttel, Mägde x
Die Handlung spielt in einem
niederländischen Dorfe bei Utrecht.

D. 1331



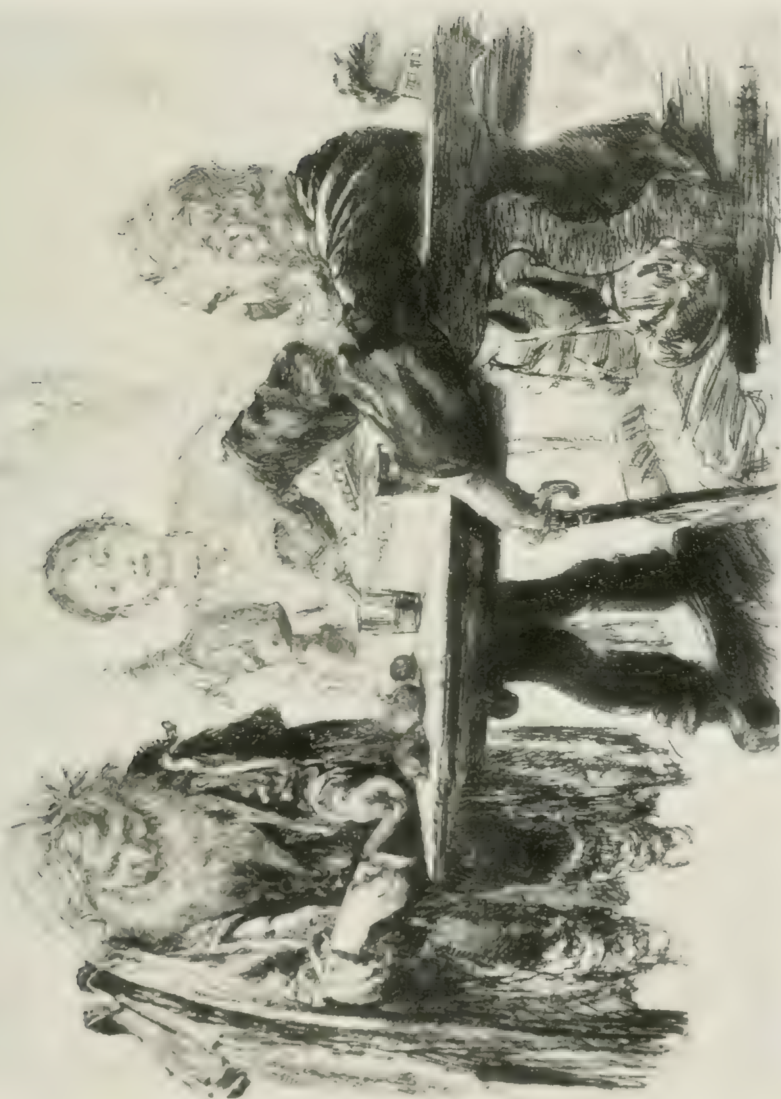
D. 1355



D. 1358



D. 1382



D. 1385

BINDING SECT. NOV 1 0 1978

NC 1145 M48K8

Menzel, Adolph Friedrich Erdmann von
Adolph Menzels Graphische Kunst

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 14 20 09 012 7